

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Género y Cultura

Rayuela (1963) y la construcción de género en la Maga

Edwar Ortiz Valencia
Tutor: Hilder James Rodríguez Calle

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis/monografía

Yo, Edwar Ortiz Valencia, autor de la tesis titulada “Rayuela (1963) y la construcción de Género en la Maga”. Mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local e internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:.....

Resumen

El propósito del siguiente trabajo de investigación se centra en la interpretación del personaje femenino de la Maga, en *Rayuela* de Julio Cortázar, constituyendo la construcción de género que el personaje lleva a cabo como representación en la novela el objeto de estudio del presente trabajo. Para llevar a cabo dicho objetivo, la siguiente investigación toma en cuenta valoraciones que el mismo Cortázar ha detallado a lo largo de su relación epistolar con amigos y editores sobre la mujer en *Rayuela*, como también toma en cuenta las aportaciones llevadas a cabo desde los estudios de género y literatura, las cuales tienen en cuenta el pensamiento de autoras y autores como Nattie Golubov, Judith Butler, y Pierre Bourdieu, entre otras autoras y autores.

Puntualmente, el presente estudio busca descubrir cuál es la propuesta de género en la Maga de *Rayuela* a través de la perspectiva de la “crítica literaria feminista”, la cual en un primer momento analiza algunas expresiones de “machismo” que construyen los hombres de la novela, desde Oliveira como personaje principal, o entre el universo masculino del Club de la Serpiente. Continuamente, la valoración se centra en el tipo de pensamiento de los hombres de la novela, significado a través de Horacio mediante la categoría de “racionalidad” y “logos”, lo cual implica observar discursivamente las continuas metáforas que Oliveira construye y dirige a la Maga como objeto de su discurso racional-filosófico.

En efecto, uno de los propósitos centrales del presente trabajo es examinar la situación de la Maga como mujer, desde las expresiones o metáforas de “machismo”, y desde la categoría de “racionalidad” para redimensionar la propuesta de género en la Maga como mujer a través de la categoría de “performatividad” leíble en sus acciones cotidianas, sus posicionamientos sobre su cuerpo, y sobre todo, desde el posicionamiento de la Maga como mujer desde la escritura íntima y para sí misma como acción que subvierte el discurso dialógico y fonocéntrico de Oliveira y del imaginario de género masculino.

Aunque no te conozca, aquí te dejo algunas señales mi pequeña Luciana

Gracias a la sonrisa y la aguja tejiendo de mi querida madre Adíela Valencia, y el impulso
que me imprimieron en su momento Edgar y Rosa

Agradecimientos

A la profesora Gabriela Castellanos Llanos por su inspiración para este proyecto, a la Universidad Andina Simón Bolívar por haberme dado la oportunidad de hacer parte de su casa de estudios, a mi tutor James Rodríguez por su excesivo detalle en las letras y su amor por la literatura, a Cristina Burneo por sus conocimientos en literatura, género, y por ser un puente que movió este trayecto del periplo, a Santiago Cevallos por la tranquilidad que me transmitió en momentos precisos de la construcción de este proyecto, al profesor Fernando Balseca por sus aportes literarios, a mis lectores Alicia Ortega y Raúl Serrano por su lectura crítica, y sus sugerencias, a Elizabeth López por su apoyo en momentos en que este proyecto parecía imposible, al acuerdo entre Icetex e IFTH para dinamizar y otorgar la beca que hizo posible este sueño, a la fraternidad “La Humildad”, quienes me hicieron creer en otros modos de vivir, y al universo literario que ha significado Juan Manuel Cuartas con sus “mordeduras” hasta el día de hoy.

Tabla de Contenido

Introducción.....	13
Capítulo Primero: Expresiones de machismo en <i>Rayuela</i>	23
1. Nervaduras.....	23
2. Torpeza, distracción y pájaros pintos.....	34
3. Círculo de tiza, una metáfora de división.....	42
Capítulo Segundo: Pensamiento en Oliveira	49
1. Racionalidad y logos.....	49
2. Logos y mujer.....	58
3. Aire y gofio, expresiones de una “metafísica de la sustancia”.....	64
3. Desafío al logos. Las servidumbres de una triste puta.....	69
Capítulo Tercero: Performatividad	79
1. Trayectorias de género: un recorrido por “tachos de basura” y “puentes” en la Maga.....	79
2. Escritura y performatividad: “Un gran secreto” entre la Maga y Rocamadour.....	93
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	109

Introducción

***Rayuela* (1963) y la construcción de Género en la Maga**

Rayuela (1963), del escritor argentino Julio Cortázar representa una novela canónica que aglutina dos universos para efectos de la siguiente propuesta de investigación. Un universo consistente en ser una novela la cual concentra una propuesta narrativa, que promociona una formulación novedosa sobre la novela, la escritura, la lectura, y que aglutina la valoración del escritor como quien propone una actitud personal y literaria que vitaliza el acontecimiento narrativo desde lo lúdico en la noción de “juego”. A este respecto Cortázar propone:

actualmente los lectores buscan en la literatura elementos que evadan las etiquetas, que los inquieten, los emocionen o los coloquen en un universo de juego o de humor que de alguna manera enriquezca lo que los rodea y aumente su captación, su apreciación de la realidad. (Cortázar 2013, 182)

Este universo narrativo, concentra los diálogos que tanto el escritor como la obra literaria han promovido e inaugurado, así como también, los debates acerca del tipo de pensamiento alrededor de la obra, y en ella misma. El crítico Ángel Rama detalla este aspecto cuando explica:

Rayuela, genera una forma literaria que representa el proceso del pensamiento, su incesante autodebate, su construcción y destrucción, su renovación dialéctica. Porque, a diferencia de muchos de sus iniciales compañeros, el dominio de la insatisfacción y de la búsqueda determina a Cortázar y lo transporta por sucesivas negaciones y recuperaciones.” (Rama 1982, 152)

Así mismo, cabe anotar la recepción de la obra según la atmósfera en que gravitó la novela en los sesentas, la cual se enmarcó en un caldo de cultivo cultural, y crítico frente a la época. Eduardo Coutinho explica esta atmósfera de gestación y de recepción cultural en cuanto a las narrativas latinoamericanas y la emergencia de expresiones de contracultura:

El Post-Modernismo de los años de 1960 constituye un momento de gran contestación e irreverencia, marcado por la eclosión de diversos movimientos de arte *pop*, que se han vuelto contra la institucionalización del arte del Modernismo, realizada en gran parte por los adeptos del *New Criticism*. Pero la gran reacción desencadenada en esta primera fase del Pos-Modernismo, bajo la forma de *happenings*, del arte psicodélico, del *acid rock* y del teatro alternativo o simplemente de calle, fue contra la asimilación, verificada en la década anterior, del Modernismo canónico por el consenso liberal-conservador de la época, que la ha transformado en arma de propaganda en la guerra fría anticomunista.” (Coutinho 2003, 110)

De acuerdo a Coutinho la perspectiva de la novela como caldo de cultivo de expresiones de la contracultura y lo político, observamos que el hecho narrativo de *Rayuela*, concentra la posición que Julio Cortázar propuso no solo como escritor, sino como pensador e intelectual frente al ambiente sociopolítico y su misión frente al influjo de realidades que definen a Latinoamérica, sobre todo, posteriormente a la aparición de *Rayuela*. Sergio Ramírez, participando en la reciente edición conmemorativa de *Rayuela* por parte de la Real Academia Española en Alfaguara (2019), expresa:

En los sesenta estaba de por medio la lucha por los derechos civiles de los negros en Estados Unidos, la guerra de Vietnam, las dictaduras de Grecia, en América Latina, o en España y Portugal, la lucha por la descolonización en Asia y en África. [...] Las jornadas de rebeldía en las calles de París en la primavera de 1968, y la masacre de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en México [...] (Sergio Ramírez 2019, LXXI)

A propósito del posicionamiento político y las luchas en las que hace aparición *Rayuela*, el mismo Ramírez puntualiza un matiz que sitúa a la novela frente a la conciencia política que Cortázar irá generando en el trasegar de su vida. Ramírez amplía:

Rayuela planteaba antes de nada la destrucción sistemática de todo el catálogo de valores de Occidente, sin hacer propuestas. Se quedaba en una operación de demolición, y no aspiraba a más, porque en las respuestas estaba ya el error. Las propuestas políticas de Julio Cortázar vinieron después, frente a Cuba primero, luego frente a Nicaragua, y casi nunca estuvieron contenidas en sus escritos literarios, salvo en *Libro de Manuel*, o en los cuentos de *Alguien que anda por ahí*, [...] (Sergio Ramírez 2019, LXX)

Sin embargo, la crítica literaria observa que la relación que estableció Cortázar con Latinoamérica tuvo sus intensidades y descubrimientos paulatinos, así como también sus desarrollos narrativos en término políticos como su novela *Libro de Manuel* (1973). La profesora Carmen Ortiz detalla:

Su relación con Cuba fue muy estrecha y afectuosa pero hubo una época en que se tornó conflictiva. En 1970 viajó a Chile para asistir a la toma de posesión del gobierno socialista de Salvador Allende. Cuando en 1974 su novela *Libro de Manuel* obtuvo el premio Médicis para extranjeros, en Francia, Cortázar donó el importe para la resistencia chilena contra el dictador Pinochet, que había desplazado al presidente constitucional Allende con un golpe militar, en 1973. [...] (Ortiz 2010, 30)

El posicionamiento narrativo e ideológico de Cortázar establecerá una relación entre literatura y política la cual colocará en tensión el desarrollo de su narrativa, como necesidad de postura frente a realidades de inequidad, desigualdad, o violencias dictatoriales en el cono sur y el viejo continente, ante problemáticas como la situación de los refugiados y exiliados

que llegan a Europa. La profesora Raquel Arias en su reciente trabajo dedicado a Julio Cortázar documenta:

La situación del continente americano durante esta década [los 80s]. La sucesión de dictaduras y la cruenta represión que ponen en marcha le obligan a no abandonar una actividad agotadora que le hace participar en reuniones, viajar por Europa para poner en marcha cualquier tipo de contraofensiva, colaborar con la ayuda de los refugiados y exiliados cada vez más numerosos que van llegando a Francia y a Europa en general. [...] La fama alcanzada por su obra literaria hace que los compromisos se multipliquen y Cortázar es consciente de que gracias a esa fama su labor en el plano político puede ser mucho más provechosa. (Careaga 2014, 241)

Rayuela significó la irrupción de una novela que transgredió la manera en que canónicamente se había concebido el género en términos temáticos y narrativos. La propuesta de Cortázar de una novela leíble, principalmente, de dos maneras; la primera desde el capítulo 1 al 56 de manera continuada, y la segunda, comenzando en el capítulo 73 hasta finalizar en el capítulo 131, involucrando las anotaciones de Morelli, los “Capítulos prescindibles”, y las partes “Del lado de allá” como “Del lado de acá”, significó un acontecimiento literario que ha redimensionado la novela como género literario hasta el presente.

Rayuela conjuga una serie de características lúdicas que deja entrever su construcción temática, su representación de “taller literario”, y su característica de novela híbrida. Carlos Patiño detalla:

Rayuela, que apareció por primera vez el 28 de junio de 1963 en Buenos Aires, es una novela rompecabezas, *puzzle*, hija del *zapping* y el *dialing* (antes de que estas nociones se popularizaran gracias a los mass-media; televisión y radio, respectivamente), *patchwork*, algo así como una «cobija rapsódica hecha de retazos cosidos». (Millen 2009, 71)

En este sentido, *Rayuela* se constituye según el escritor Carlos Fuentes en “el inicio de una libertad, de un aire nuevo, que impulsó a los narradores emergentes a ir más allá de su lengua municipal.” (Ortega 2019, 900), en donde la novela se actualiza a sí misma, juega con sus temáticas, se brinda en pluralidad de alternativas y de posibilidades inéditas como la rebeldía, el cuestionamiento del establecimiento social, la asunción de otras formas de vida más plenas y sin cortapisas, así como la celebración del darse en la vida a través de su cotidianidad en otros significados y sentidos más auténticos. En esta perspectiva, las efervescencias de los sesentas yacen en sintonía con el abanico de alternativas por explorar de esa novela “otra”. Su crítica ha observado este tema desde la década de asimilación de la propuesta en *Rayuela* cuando se observa:

hay aún otra *Rayuela* [...], acaso, más que ninguna: me refiero al libro que, planteando la condición humana de Horacio y su gente, responde con claridad mortal y honestidad suicida a las preguntas básicas de la actual generación en rebeldía contra el *establecimiento* burgués y sus podridas fórmulas y normas sociales. Hay algo de Guevara, de Leroy Jones o de Eldridge Cleaver en el lenguaje de Cortázar cuando le habla a una generación que se niega a aceptar una vida hecha y contrahecha y rumiada, una coerción criminal, una renuncia anticipada y sin disfraz para encajar en los casilleros y las trampas del Matadero. Cortázar habla de acción en la desesperación, de protesta fuera de orden, nunca bajo compromisos, de autenticidad en todo trance. No es esta, entonces, una *Rayuela* exclusiva para *hippies*, *zens*, *dropouts* o *turned-ons*. Es una *Rayuela* en la que podemos jugar todos: inocentes y condenados, sin excepción.” (Alegría 1969, 471)

Entendida la novela como propuesta literaria de riesgo, sus argumentos y sus cabriolas narrativas como el placer por lo lúdico, la representación de la rayuela o el mandala como escalera de juego, dinamiza la posibilidad del descubrimiento de otras zonas de la realidad, o bien la desacralización de lo serio como posibilidad de conjugar el pensamiento en otros formatos no propios de las corrientes de pensamiento hegemónicas expresadas a través de ideas y sistemas caducos. En esta perspectiva *Rayuela* presenta de otra manera corrientes de pensamiento tales como el existencialismo, el nihilismo, continuas expresiones poéticas y vitalistas que, a manera de *collage*, en un diálogo que se potencia paulatinamente frente a la coerción que representa la novela tradicional, redefine no solo a la novela, sino el quehacer literario, y sus propuestas implícitas como la construcción de personajes críticos y disidentes. El crítico Saúl Yurkievich propone:

Cortázar concierta una puja entre novela y antinovela, entre una novela argumental que se hilvana progresivamente mientras teje su trama conjunta con personajes coherentes, y la contranovela que la intercepta, la descoloca y la disloca, la ramifica y la descompone con intrusiones extrañas, con intromisión de discursos por completo ajenos al dominio literario, cambios bruscos de voz, tono, ritmo, registro, rupturas inesperadas, expansiones líricas, súbita saturación de imágenes y metáforas. (Cortázar 2003, 11)

La profesora Raquel Arias puntualiza la importancia del año 1963 para Cortázar:

De alguna manera, 1963 es el año en que cierra una etapa y se abre otra muy diferente para Cortázar. La asimilación cultural a la que se ha dedicado durante todos estos años parece haber tocado fondo, ha llegado un momento en que ese conocimiento estético no satisface la necesidad vital de formar parte de algo real que vaya más allá de la mera observación del pasado, por muy glorioso o hermoso que sea. (Careaga 2014, 116)

¿Qué disloca, qué ramifica, qué descompone *Rayuela*? Contrariamente a una mirada de construcción prospectiva del acontecimiento, de lo que va a suceder, de lo que sugiere una palabra, un título, un signo, una señal, *Rayuela* se brinda a sí misma como torbellino que actualiza cada escenario, personaje, o diálogo, desde el enfoque de múltiples perspectivas. El

sentido que observa Yurkievich sobre *Rayuela*, celebra en la novela cada acontecimiento en que la sabía fundamental del relato está inspirada en el ir y venir, o en el movimiento inesperado, como bien lo representa expresiones de *Rayuela* como el jazz, la improvisación, el rito de lo circunstancial, el “callejeo” o el “deambular” por la ciudad.

En esta dinámica, la novela se da a sí misma como tensión, como invocación de asombro, en una jugada magistral que involucra en cada capítulo, cada frase, cada remisión, cada envío, la sensación de estar sobre una rayuela orgánica, que se rehace, que reniega, que se modifica en su inercia, pero que no está vedada a sus lectoras y lectores. En la rayuela por jugar, asistimos a la aventura de un gran taller. Según la comprensión de *Rayuela* como “taller literario” o “taller de escritor”, en la introducción a la obra *Julio Cortázar. Obra crítica 3*, encontramos que:

Con su «taller de escritor» Cortázar desplegó una generosidad análoga a la que caracterizó su actividad en terrenos más urgentes y tangibles. Jamás renegó del misterio; tampoco adoptó la pose del mago que encubre trucos o del demiurgo que se encarama desafiante a la torre de Babel. (Sosnowski 1994, 10)

Ante la apuesta de Cortázar como quien redefine un género, ¿cómo lee el escritor su apuesta literaria?, y ¿cómo es leído? Respondiendo a la primera pregunta, en entrevista del 11 de marzo de 1971 hecha por Ernesto González Bermejo en París, consideremos el siguiente diálogo:

¿Qué es, para que sirve, cuáles son los poderes, cuáles las carencias de la literatura?

[Cortázar] Creo que la literatura sirve como una de las muchas posibilidades del hombre para realizarse en lo que creo que es, definitivamente, el *homo ludens*, el hombre feliz. La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana, hacerla y leerla, [...] (Bermejo 1971, 130)

“Lúdica”, y por inferencia del mundo cortazariano, el “juego”, son dos nociones que atraviesan transversalmente la escritura y la narrativa de Cortázar, desde sus cuentos fantásticos, hasta las novelas, pasando por su escritura poética y prosaica. En esta perspectiva, la valoración del propio Cortázar con su obra consistirá en una relación dinámica, de constantes evaluaciones y análisis, lo cual, le permite al universo lector estar inmerso y en conexión con la obra del propio Cortázar. Sin embargo, la dimensión lúdica y de juego en *Rayuela* se plasmará en conexión misma con la novela, constituyendo la necesidad de encontrar respuestas y de generar nuevas preguntas. Cortázar comenta: “*Rayuela* es un libro de preguntas en el que continuamente se está preguntando por qué esto es así y no de otra

manera, por qué la gente acepta que esto se dé en esta forma cuando se podría dar de otra.” (Cortázar 2013, 211).

Respondiendo a la segunda pregunta sobre cómo es leído Cortázar o cómo ha sido la recepción de *Rayuela*, la profesora Graciela Montaldo señala:

Lo que podemos llamar el «fenómeno *Rayuela*» es algo que excede la novela misma y que se ubica, a principios de los años sesenta, en un contexto de novedad cultural, de experimentación estética, de cuestionamiento de valores, de radicalización política, de nuevas experiencias sociales. (Montaldo 2019, 948)

La recepción de *Rayuela* coloca de manifiesto otra arista, la relación escritor/público, mediada por la industria editorial y el fenómeno de “boom literario”, como fenómeno de promoción y creación de la literatura latinoamericana. Julio Ortega en el trabajo “Actualidad de *Rayuela*”, a propósito de la edición celebratoria de *Rayuela* en el 2019, nos dice sobre la recepción de la novela:

A la hora de los balances, el consenso literario ya no es la resignación de las restas sino las sumas del entusiasmo: todos coincidimos en fechar el comienzo de la innovación narrativa de esta lengua *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. No en vano es la primera gran novela sin relato obligatorio: se debe a la creatividad de las asociaciones felices, por lo cual su prosa circula con entusiasmo dialógico y placer verbal; se propone una obra posterior a la obra, rehaciendo los repertorios de las vanguardias y la actualidad, que cuestionan, tan festiva como programáticamente, la crítica de las representaciones miméticas; [...] *Rayuela* se lee hoy como la poética del flujo migratorio, entre los destierros forzados de los desplazados y refugiados. (J. Ortega 2019, 895)

Sumamos a esta perspectiva de actualización de *Rayuela* como “obra posterior a la obra”, nuestra propuesta de investigación, tomando en cuenta la crítica literaria feminista, la cual advierte la posición de la mujer en cuanto a la diferencia sexual, la construcción de género, y la propuesta de otras feminidades no hegemónicas en el tratamiento narrativo. Sin embargo, localicemos a la novela y a Cortázar en el escenario de autores del “boom literario”, desde los estudios críticos sobre mujeres, una perspectiva que hoy por hoy revisa obras canónicas según la mujer. Gabriela Nouzeilles advierte:

La persistencia de elementos centrales de la misoginia en *Rayuela* tendría dos posibles explicaciones. La primera sería asumir que la subversión significativa en que se basa el texto no desarrolla hasta sus últimas consecuencias su propio programa deconstructivo. Según Debra Castillo, ésta sería una limitación común a todos los escritores del así llamado *boom* latinoamericano, quienes, si bien deconstruyeron y resemantizaron muchos de los sistemas de sentido de la mitología oficial, reafirmaron el mito del cuerpo femenino como equivalente a un estado primordial, resistente a las determinaciones de la cultura y la historia, [...] (Nouzeilles 2001, 68)

Malva E. Filer también advierte la persistencia del mito de la mujer en la literatura de del *boom*, con la diferencia de que Filer observa la creación de un tipo de mujer por parte de un grupo de escritoras que fracturan los estereotipos tan demarcados por la literatura latinoamericana anterior a los ochentas. Filer dice:

La llamada ‘generación de los ochenta’, en la que figuran prominentemente las escritoras (Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, María Luisa Puga y muchas más de equivalente mérito y prestigio), ha creado una imagen distinta de la mujer, combatiendo los estereotipos y desmitificando las tradiciones y las ideologías en que ellos se apoyaban. La marginalización de la problemática feminista durante los años del ‘Boom’, según Anny Brooksbend Jones, se debe a que la influencia de la izquierda política en la crítica cultural latinoamericana, desde la segunda mitad la década de los sesenta, llevó a muchos críticos a enfocar menos la construcción discursiva o mediación de las relaciones entre mujeres, hombres, y lo social, que lo que se consideran mayores efectos socio-culturales y político-económicos de estas relaciones [...] (Filer 2002, 66)

Retrotraer *Rayuela*, actualizar su lectura a través de la perspectiva de género concomitante en el universo femenino de la novela es dinamizar su propuesta narrativa de orden transgresivo, sus temáticas como la del exilio, su propuesta narrativa, y el carácter inédito en las representaciones de sus personajes, dispone una poética crítica de nuevos órdenes de lo humano expresado en preocupaciones contemporáneas como la vida de los marginalizados, o excluidos por sistemas sociales. Dichas perspectivas que yacen en *Rayuela* bien se rastrean en la visión de Cortázar y sus personajes, los cuales devienen entre otros desde el personaje de Johnny Carter en el relato “El perseguidor”, personaje anterior a Horacio Oliveira y con el cual comparte mucha de sus características en tanto sus búsquedas como personajes, o los Cronopios que bien se han identificado con la Maga u otros personajes similares por su condición existencial y disidente frente al establecimiento social en el universo cortazariano.

El segundo universo que contiene la presente propuesta de investigación según *Rayuela*, se sustenta en la construcción de género implícita en el personaje femenino de la Maga como personaje femenino que aglutina el conjunto de mujeres de la novela. En este sentido, observamos, la propuesta de género de la Maga aglutina la representación de otras mujeres en la novela, quienes enriquecen una construcción de género, que le aporta otros matices a la propuesta de la obra después de la obra en la actualidad. Nuestra búsqueda se centra en considerar cómo la mujer en *Rayuela* hace una propuesta de género que Cortázar no logró ver, la cual escapó a sus alcances comprensivos, y se manifiesta en la obra como la

vida propia que cobra el personaje en el universo narrativo de la novela. En esta perspectiva, consideramos desde la crítica literaria con enfoque de género que *Rayuela* “[a]l combinar y conectar discursos heterogéneos, [...] borra distinciones tradicionales entre ficción y no-ficción, cultura alta y popular, reflexión filosófica y charla, etc., relativizando de ese modo los valores fijos que encarnan.” (Nouzeilles 2001, 71). Adicionalmente, partimos de la precisión literaria del escritor Carlos Fuentes acerca de la mujer en *Rayuela* cuando dice: “la *conductora del juego* es una mujer, la Maga.” (Fuentes 2019, LI; énfasis añadido), y que para efectos de la investigación se convierte en una idea que gira la recepción de la novela en cuanto ya no es Horacio el conductor de la novela o el principal sujeto de análisis, sino la mujer que como conductora del juego según Fuentes, estalla una crítica literaria desde los estudios de las mujeres en *Rayuela*.

La construcción de género en la Maga se plantea desde la representación de la mujer que promueve y proyecta Oliveira hacia la Maga, y desde las acciones propuestas por la Maga. El estudio del personaje femenino, busca dialogar con la propuesta metodológica de “lectora nómada” de Nattie Golubov según los estudios de género y literatura, y se nutre del debate entre quienes subrayan una propuesta de mujer en desmedro del sujeto femenino en donde se evidencia:

La apropiación de lo femenino como arma anti-moderna y anti-racional que caracteriza *Rayuela* sería más bien una estrategia emparentada con una tradición literaria de larga data, cuando ciertos escritores han procurado distanciarse de la lógica de medios y fines de la racionalidad burguesa mediante la postulación para sí de una «feminidad masculina». (Nouzeilles 2001, 68)

O quienes han observado en *Rayuela* una novela que se contradice al plantearse como abierta y múltiple según sus modos de lectura, recayendo en un binarismo o construcción sexual de la diferencia, al asociar la pasividad con la mujer según el planteamiento del “lector-hembra”:

La instauración del binarismo de lectura con el que Cortázar interviene el género novela pareciera, desde nuestro recorrido, un correlato del binarismo genérico arraigado en la cultura. Se revela entonces como una estrategia que busca generar un efecto de lectura que, a la luz de las discusiones contemporáneas, exhibe finalmente en qué medida la representación del otro reposa sobre esos resortes. (Gentilezza 2020, 109)

O la crítica la cual subraya que Cortázar no logró deshacerse de los imperativos de orden machista y sexista propios a la cultura, dejando entre dicho las disculpas que el mismo

Cortázar dio frente a los cuestionamientos de parte de grupos de mujeres a la valoración de la mujer en *Rayuela*:

Con respecto a lo primero [la crítica de género hecha a Cortázar], afirma Cédola: ‘Creo que Cortázar no se liberó de las determinaciones ancestrales de una cultura de sometimiento de la mujer, a pesar de sus esfuerzos por quebrantar las leyes de lo convencional. El mejor lugar que pudo encontrarle a la mujer en su ficción es el del acólito que ayuda e ilumina al hombre, oficiante de todos los rituales e inventor de las reglas de todos los juegos’ (64-65). En efecto, Cortázar no llegó a superar los esquemas de una sociedad machistas que determinaron su concepto de la mujer, a pesar de sus ideas revolucionarias en el terreno político-social. (Filer 2002, 65)

En este sentido, una de las miradas que pensamos, recoge y acopla de manera crítica la situación de la mujer en *Rayuela* desde las preocupaciones anteriores, es la de la profesora Graciela Montaldo, quien en su participación de la edición conmemorativa de *Rayuela* en el 2019 por la Real Academia Española propone unas “zonas ciegas” en *Rayuela*, según la mujer, en donde nos dice:

Si en un momento la novela sostiene que «las mujeres son la muerte», eso está en relación con una afirmación fuerte de la masculinidad como racionalidad hegemónica (en el poder y en la transgresión) y una relegación de la mujer al lugar tradicional de ser pasivo, irracional (ejemplarmente la Maga, víctima de burla constante de los hombres del Club de la Serpiente) o de mediación entre los hombres (Talita). Cortázar pidió disculpas varias veces en su vida: [...] cuando reconoció lo grave de haber llamado «lector-hembra» al lector (siempre en masculino) pasivo, convencional. (Montaldo 2019, 958)

De acuerdo a la perspectiva de género y los estudios críticos sobre la mujer en *Rayuela*, la presente investigación se nutre de los trabajos de la profesora Malva E. Filer en su trabajo “Leer a Cortázar como mujer” (2002), así mismo se nutre del trabajo de Natalia Plaza Morales titulado “Una lectura de *Rayuela* desde el fantasma de la Maga” (2019), como también del trabajo de la profesora Graciela Montaldo “*Rayuela* una enciclopedia para rebeldes” (2019), en donde se subraya la necesidad de alumbrar las “zonas ciegas” respecto de la mujer en la novela, máxime cuando la crítica literaria representada por Carlos Fuentes celebra la importancia del personaje de la Maga como hilo conductor de *Rayuela* en contraste a la crítica que ha dado prioridad al personaje de Horacio Oliveira como arquetipo del buscador incansable.

Como hoja de ruta, el capítulo primero titulado “Expresiones de machismo en *Rayuela*”, busca evidenciar las expresiones de “machismo” inscritas en el discurso racional y filosófico de Oliveira de acuerdo a la Maga, su situación como mujer, y de acuerdo a las metáforas que narrativamente propone *Rayuela* alrededor de ella. Para este objetivo se ha

recurrido a una serie de metáforas de la novela que buscan leerse críticamente, a partir de la situación en donde la mujer queda atrapada por el imaginario de género masculino.

El capítulo segundo, titulado “Pensamiento en Oliveira”, aborda la construcción del sistema lógico-racional del pensamiento de Horacio. Este punto evalúa la estructura del discurso de Oliveira sustentado en categorías tales como “logos”, “racionalidad”, desde el enfoque de género que restituya a la aparente irracionalidad de la Maga según Horacio, otras voces y veces de mujer. Este capítulo tendrá en cuenta la relación pensamiento/modos de ser en la mujer, lo cual propone en la novela otras modalidades según el ver, el vivir, el comprender, en contraste al sistema “logocentrista” de Horacio.

El capítulo tercero titulado “Performatividad”, se centrará en la categoría de “performatividad” de los estudios de género, teniendo en cuenta las acciones y los modos de ser que la Maga construye como contrasentido a las valoraciones de Oliveira. Este capítulo reflexionará sobre las otras geografías que como ser mujer construye la Maga en la París de los sesentas, y busca reflexionar sobre la escritura en la Maga de acuerdo al capítulo 32 de *Rayuela*, como acto que subvierte la valoración hegemónica del discurso escrito en razón del discurso hablado o “fonocéntrico”.

Metodológicamente, la investigación convoca dos campos de estudio. Uno es el de los estudios literarios, y el otro es la perspectiva de género en clave literaria. El diálogo con el aparato conceptual se centrará en la categoría de “lectora nómada” de Nattie Golubov, la cual funge como herramienta de análisis para leer a la Maga desde la perspectiva de los estudios literarios con enfoque de mujer. Así mismo, las nociones sobre “machismo” se construirán teniendo en cuenta la propuesta sociológica de la “dominación simbólica” de Pierre Bourdieu, sin perder de vista la propuesta de la categoría de “género” de Judith Butler como herramienta de análisis que propone al “género” como categoría fundamental que define tanto al hombre como a la mujer, en este caso en diálogo con el imaginario de género en *Rayuela*, el cual asume la categoría de “performatividad”, también de Judith Butler.

Capítulo primero

Expresiones de “machismo” en *Rayuela*

Es tan violeta ser ignorante, pensó la Maga, resentida.

Rayuela

Julio Cortázar

Como ocurre con las flores plantadas en una tierra demasiado rica, la fortaleza, la utilidad se sacrifican a la belleza; y las ostentosas hojas se marchitan una vez que han complacido a una mirada quisquillosa, ignoradas sobre su tallo, mucho antes de la estación en que tendrían que haber llegado a su madurez.

Vindicación de los derechos de la mujer

Mary Wollstonecraft

Este capítulo tiene por objeto desentrañar las expresiones de “machismo”, más evidente en *Rayuela*, a través de dos niveles de análisis que se hilvanan como estrategia de investigación. Dichos niveles corresponden al análisis literario de la novela, desde las voces de sus personajes que plantean un tipo de relaciones específicas marcadas por el género través de la “metáfora”. El otro nivel de análisis corresponde al examen de un conjunto de nociones sobre “machismo” que desde los estudios de género y los estudios psicosociales permiten analizar la construcción de género de la Maga como personaje femenino de la novela.

Desde la novela, proponemos la lectura de la situación del personaje femenino desde diferentes metáforas que representan a la Maga, y proponemos leer a las mujeres que igual recrean un imaginario de género en las representaciones de la Pola, Berthe Trépat, Gekrepten, o Talita en las partes “Del lado de allá” como “Del lado de acá” de *Rayuela*. La primera metáfora la constituye el apartado “nervaduras”, la segunda metáfora la “torpeza, distracción y pájaros pintos”, y la tercera metáfora la constituye el “círculo de tiza, una metáfora de división”.

Metodológicamente concebimos la metáfora como lo indica Paul Ricoeur en su trabajo *La metáfora viva* (1975) cuando dice: “hemos podido así, en una primera aproximación, definir la metáfora como la *transposición de un nombre extraño a otra cosa* que, por este hecho, no recibe denominación propia.” (Ricoeur 2001, 93; énfasis añadido). Se sigue, que las alocuciones de Oliveira e integrantes del Club de la Serpiente en *Rayuela*, evidencian una serie de “transposiciones” continuas, que para efectos de la lectura desde los estudios de género y desde los estudios literarios según la Maga y las representaciones de otras mujeres en la novela, genera un universo de sentidos propios de un tipo de mujer

construida desde el juego de la palabra, las analogías, y dicciones que proponen otra lectura de la novela en clave de los estudios literarios de género.

Desde la transposición de la metáfora, observamos, la Maga es para Horacio Oliveira una moneda de múltiples caras. Oliveira lo deja claro cuando dice: “Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente, [...]” (Cortázar 2016, 17). El “silencio ensordecedor” de la Maga, propone de un lado el ser enigmático que vive y comprende como bien lo menciona Oliveira, a través del derrumbe que ella concita, y del otro lado está el sujeto femenino construido por comentarios sutiles y analogías que van re-creando al personaje femenino de la Maga como mujer cautiva del imaginario de género, el cual habita en los hombres de la novela desde lo que denominamos “machismo”, o sistema de la “diferencia sexual”.

1. Nervaduras

¿Cómo Oliveira nombra a la Maga? Partimos de la anterior pregunta porque asumimos que “el lenguaje no es solamente un medio de comunicación: es también una expresión de suposiciones compartidas y como tal transmite valores implícitos y modelos de comportamiento a todas las personas que lo emplean.” (Fletcher 1988, 29). Las referencias a la Maga son frecuentes y hechas en su mayoría por Horacio Oliveira como personaje masculino, constituyendo el lenguaje de Horacio según Fletcher, un cúmulo de valoraciones que proponen un tipo de mujer.

Es en los usos del lenguaje, en el nivel de las “suposiciones compartidas” como lo menciona Lea Fletcher, en donde se da apertura a la estrategia de leer los signos de discriminación implícitos en el discurso de los personajes de *Rayuela*, en donde se encuentran expresiones y sentidos que funcionan a través de la invisibilidad, y que como estructura del lenguaje, contienen valoraciones machistas hacia la mujer avaladas por un discurso socialmente aceptado. En su estudio crítico sobre *Rayuela*, Gabriela Nouzeilles subrayando el universo de la novela como artefacto que contiene la negativizada situación de la mujer dentro del género literario, expone:

La crítica feminista ha convincentemente demostrado que el acto de escribir ha estado en gran medida regido por una economía libidinal marcadamente masculina. [...] Sistemáticamente, en diferentes contextos históricos, la escritura ha proveído un espacio «donde la represión de las mujeres ha sido perpetuada, una y otra vez, más o menos conscientemente, y de una manera especialmente peligrosa puesto que se encuentra a

menudo oculta, o adornada con los encantos mistificadores de la ficción»(Cixous 249). (Nouzeilles 2001, 64)

Para comenzar, hay que hacer una precisión. En *Rayuela*, los diálogos se registran en su mayoría como monólogos y reflexiones en los que las y los personajes expresan sus puntos de vista. Hecha esta salvedad, contamos con que la voz de Horacio Oliveira, voz que ha sido priorizada en la novela por su recepción como personaje y como formulación de Julio Cortázar, es omnipresente junto a las voces de los otros hombres como Traveler o Morelli en casi que toda la estructura narrativa, atravesando los capítulos “Del lado de allá”, “Del lado de acá”, los “Capítulos prescindibles” y las “morellianas”, lo cual constituye un elemento clave que nos dice cuál es el lugar que ocupa la mujer a lo largo de la novela, al momento de analizar el discurso masculino según las expresiones que denominamos machistas en los diferentes discursos en la novela, como vehículo de comunicación y de sentidos que construyen a la mujer.

A continuación revisemos algunos fragmentos emblemáticos de la novela en donde se encuentran metáforas y alusiones en las cuales, se expresan signos de una relación que propone claramente quién detenta el discurso y el tipo de contenidos que como vehículo comunicativo abigarra, para nuestro efecto, mandatos culturales hacia la mujer. Oliveira expresa:

La Maga se quedaba triste, juntaba una hojita al borde de la vereda y hablaba con ella un rato, se la paseaba por la palma de la mano, la acostaba de espaldas o boca abajo, la peinaba, terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel. Etienne se la arrebatava con un movimiento brusco y la ponía contra luz. Por cosas así la admiraban, un poco avergonzados de haber sido tan brutos con ella, y la Maga aprovechaba para pedir otro medio litro y si era posible algunas papas fritas. (Cortázar 2016, 40)

¿Desde el fragmento anterior, dónde se tendría que dinamizar la voz —casi que ausente para los hombres de la novela— de la Maga, y su situación descrita a través de los registros de la metáfora, en este caso, la imagen que plantea la relación íntima que ella establece con las “nervaduras” de hoja como posible expresión de su condición de mujer? La Maga y la acción de deshacer la hoja, de despulpar el tejido hasta dejar al descubierto las nervaduras —metáfora que propone el recogimiento, el plegarse hacia sí misma—, propone como acción de la Maga, un acto de recogimiento en el que la mujer establece una conversación y no un diálogo con ella misma, o como lo plantea Margarita Díaz de León a propósito de la pregunta que ella propone como interpelación a la situación de la Maga según

los prototipos de hombres y mujeres en las narrativas latinoamericanas, cuando dice: “¿por qué los hombres se enamoran de la Maga?” Contundentemente ella nos dice, “[l]a Maga vive en la transparencia intuitiva, con la luz interior que degüella las sombras a su paso.” (Ibarra 2013, 4), quedando sugerida la pregunta: ¿quién es sombra de quién en *Rayuela*?

Sin embargo, en la lectura de esa otra *Rayuela* cómplice de lecturas variadas y extendidas como lo son los “Capítulos imprescindibles”, la valoración de Oliveira sobre las hojas, gana en sentido cuando expresa: “[u]na misma situación y dos versiones... Me quedo pensando en todas las hojas que no veré yo, el juntador de hojas secas, en tanta cosa que habrá en el aire y que no ven estos ojos, pobres murciélagos de novelas y cisnes y flores disecadas. Por todos lados habrá lámparas, habrá hojas que no veré.” (Cortázar 2016, 431). La anterior cita deja entrever la incapacidad declarada por Oliveira ante las comprensiones de la Maga, o el “mundo-Maga” como le llama Oliveira al universo de sinsentidos aparentes de la Maga, que bien traduce la formulación de ese mundo como “dispositivo” que busca contener a la mujer. Daniel Link, en su valoración de *Rayuela* en las “Jornadas Internacionales: ‘Lecturas y Relecturas de Julio Cortázar’” en el 2014 en Buenos Aires plantea: “[l]o que *Rayuela* introduce con ironía es un tipo de experiencia cultural alienada por la *yuxtaposición y la simultaneidad: efecto de cosificación* producido por un mecanismo típico de la vanguardia, el montaje, llevado a escala de dispositivo social.” (Link 2014, 6; énfasis añadido). La ironía entonces, se plantea en las nervaduras como dispositivo coercitivo sobre la mujer, cosificando los sentidos poéticos de las nervaduras en manos de la Maga.

La ruptura que genera la Maga desde su ser, no residirá solo en el sentido vacío de encontrar hojas muertas como lo dice Horacio, sino en la conexión que la Maga establece con las nervaduras de la hoja. Ahí yace la posibilidad de saberse ella misma, a pesar de ser pulpa desgarrada, hoja suelta que representa el rumbo indefinido, y que sufre las circunstancias de una cotidianidad marchitada por la metáfora de la indiferencia. Así, la hoja suelta represente la vida que va muriendo a medida que pasa el tiempo, y propone a la Maga como quien se vive en el infinito de lo efímero. Las nervaduras de la hoja representan el sentido de la pérdida que sufre la vida en referencia a la mujer, y significa la condición en que se encuentra y se refleja la Maga, siendo la mujer quien se lee a sí misma, a través de los

pedazos que, arrancados, dejan tanto a la hoja como a ella misma en su esqueleto, o mejor sus nervaduras.

¿En qué radica la lectura de la hoja como naturaleza que se debate entre vida y muerte en las manos de la Maga y cómo opera esta comprensión de la hoja despulpada? Si bien las nervaduras expresan tristeza, soledad, recogimiento; podemos inferir que es en el tipo de relación bucólica que la Maga establece consigo misma donde se teje una propuesta de género por parte de ella. Sin embargo, Natalia Plazas hace una propuesta de la Maga como un “fantasma” que habita *Rayuela* con una propuesta de género concomitante. Plaza observa cómo la Maga se convierte en escenario y centro a través de su condición, cuando la celebra como acontecimiento: “[l]a Maga es capaz de proyectarse en cada una de las cosas de la vida, es actriz de todo lo que le acontece y le rodea. Es un ser experimental y no metafísico, quien carece de un orden de pensamiento, y por ello, podemos pensar que actúa desmarcándose de la razón como sistema para comprender el mundo: [...]” (Morales 2019, 65).

La metáfora de la hoja propone varios niveles enunciativos que se desmarcan de la razón. Primero, al ser la hoja vida desprendida del árbol, propone el movimiento, el irse, el fluir según las condiciones climáticas de viento, de lluvia, o de las inclemencias de la vida. El segundo nivel enunciativo, correspondiente a las nervaduras, propone los sentidos del despojo, del sufrimiento de quien es desgarrado, y sufre al ver el tejido de la vida, erosionado por un sistema de pensamiento que le extrae a la vida su sabiduría fundamental, y que solo observa la pérdida en vez de ser búsqueda. Paralelamente Horacio se declara metafóricamente como hoja seca que la Maga siente y vive poéticamente cuando él expresa: “este París donde me muevo como una *hoja seca*, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto.” (Cortázar 2016, 29; énfasis añadido). En esta perspectiva, Laureano Ralón problematiza el empobrecimiento que juega Horacio cuando reduce la realidad y de paso a sí mismo en función de su sistema de valores, Ralón dice: “Oliveira [...] violenta y reduce el mundo de la vida a algo más acá o más allá de la experiencia vivida, y esta reducción del mundo trae como correlato una reducción del ser.” (Ralón 2015, 100).

Las nervaduras como metáfora que representa al ser y la vida de la Maga, comprenden simbólicamente el tipo de lecturas y modo de vivir a plenitud en un mundo que le es representado por Oliveira con sello de caducidad. Desde la categoría de género en relación a

la crítica literaria, Nattie Golubov pensando cómo operan los hilos del poder sobre la mujer según la categoría de “género” expresa: “[e]l género opera concomitantemente y dialécticamente en varias dimensiones de la vida social humana: en el orden simbólico y relacional, en el orden normativo que expresa las interpretaciones de los significados de los símbolos [...] y en el orden de la identidad y la subjetividad.” (Golubov 2012, 55). Se desprende entonces, un orden simbólico que se recrea en la lectura de la Maga, de ella misma a través de la hoja que va muriendo, y que se constituye en un insumo comprensivo que nos habla acerca de cómo ella comprende, escucha y ve el mundo.

Relacionalmente la Maga se ofrece al mundo en su ser y en conexión con las cosas, modo de ser que replantea el género concomitante que refiere Golubov. Harold Alvarado en la línea literaria que explora los personajes de la novela, advierte la representación de la Maga según Oliveira sobre todo en relación a las experiencias que como mujer ha vivido y la construyen, por ejemplo, la violación en el Uruguay por parte del negro Irineo. Alvarado nos dice: “ella [la Maga] tiene una realidad que él [Oliveira] no puede poseer, y su intuición, ternura e inocencia, que incluso violaciones y degradaciones sexuales no logran conmover, no pueden fusionarse a su inquisidora inteligencia crítica.” (Tenorio 1995, 714).

La lectura de la Maga en los dictados de la “intuición”, la “inocencia”, y la “ternura”, supone la valoración de la mujer como lo “inestable”, lo propenso al cambio, la renovación en su feminidad, así como lo que se rehace o lo renaciente en provecho de una crítica al imaginario de género que cuestione la novela. En este sentido, las nervaduras como representación que ubica a la Maga como quien vive y lee su propia realidad, o como “lectora nómada” siguiendo la propuesta crítica-literaria de Golubov cuando dice: “se sigue que cuando el texto se lee como evidencia de la experiencia, la lectora feminista busca en él imágenes de la feminidad y la experiencia femenina que también existen fuera del texto.” (Golubov 2011, 5), advierte otros sentidos en lo que la Maga como lectora de las nervaduras sobre su mano, se propone a sí misma como “lectora nómada” o “lectora feminista” de sí misma, o como mujer que se reencuentra desde otros registros de su emocionalidad, o en conexión con las cosas aparentemente nimias del mundo y de la vida según los ritmos modernos que despojan al ser de lo fundamental como lo es la identificación de la Maga con la naturaleza por parte de los hombres de la novela.

Si partimos de la propuesta de que la Maga es una lectora nómada que vive el desgarramiento por las subsecuentes representaciones sobre su ser mujer, ¿cómo se define dicha lectora?, y ¿cómo la Maga representa en su medida los diálogos o luchas de las mujeres feministas en sus teorizaciones y en sus ejercicios emancipatorios? Nattie Golubov lo expresa aludiendo al “lector implícito” y a la “lectora” como representación literaria:

se propone que esta lectora es una entidad nómada y un locus de enunciación producto de la teorización feminista en general, una *lectora que transita libre* pero intencionadamente entre muchas perspectivas interpretativas, que incluyen al lector implícito en el texto y a la lectora situada contextualmente.” (Golubov 2011, 1; énfasis añadido)

La lectura de la Maga, la lectura de las nervaduras, una lectura casi que cercana a una lectura rito entre ella, su mundo, y la hoja paulatinamente desmembrada entre sus manos, con extrema dedicación del caso, se caracteriza por el cambio y la transformación que solo ella puede ver y es identificable con la lectora nómada en oposición a la quietud, al sedentarismo, a lo estático, en referencia al libre transitar de ella como personaje que vive el efecto de las relaciones entre los sexos de la novela. En efecto, al identificar a la Maga como lectora, atribuimos no solo a ella, sino al conjunto de mujeres que habitan *Rayuela*, un universo precursor de sentidos, un universo precursor de “perspectivas interpretativas”, si se piensa desde la relación que consecuentemente propone Golubov cuando define a la lectora nómada como “ente” o “entidad nómada”. Adicionalmente es preciso subrayar la importancia del “lector implícito” de acuerdo a los posicionamientos de la “lectora nómada”.

Este mismo ejercicio de búsqueda textual y contextual, se repite en la representación de otros personajes femeninos, como sucede con la relación de continuidad que se establece entre la Maga y Talita, leída ésta última como la Maga por parte de Oliveira después de su desaparición en París tras la muerte de Rocamadour y la subsecuente ruptura de la relación Oliveira–Maga en los capítulos “Del lado de acá”. Dicha representación de la Maga en Talita (compañera sentimental de Traveler) por parte de Oliveira, encarnará en la búsqueda de Horacio, la continuación simbólica de la Maga como quien busca y concentra saberes de otra naturaleza, significados en las comprensiones de Talita como misterio para Horacio. Dicha búsqueda de la mujer perdida, plantea cuáles son las definiciones y el tipo de relaciones que se construyen alrededor de término “mujer” para una valoración de género como categoría analítica que descubra el tipo de diferencias que *Rayuela* construye según la metodología de

la “lectora nómada”. Joan W. Scott en su célebre ensayo “Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?” (1986) propone:

Creo que género sigue siendo útil [...] si se toma como una invitación a pensar de manera crítica sobre cómo los significados de los cuerpos sexuados se producen en relación el uno con el otro, y cómo estos significados se despliegan y cambian. El énfasis debería ponerse no en los roles asignados a las mujeres y a los hombres, sino a la construcción de la diferencia sexual en sí. (Scott 2011, 98)

Proponer a la Maga como “entidad nómada” es proponerla en el registro de las relaciones que como plantea Scott, contienen los significados de cambio permanente y dinámico según los sentidos que emergen desde el ser de la Maga en referencia a su vida, su historia, sus acciones, y también en relación a las otras mujeres que habitan *Rayuela*, y se representan desde la crítica literaria feminista como un todo en donde la figura del hombre se mantiene como una constante según la mujer. Malva E. Filer en su texto “Leer a Cortázar como mujer” advierte una constante desde su crítica a las relaciones entre mujeres y hombres en *Rayuela* cuando dice: “Talita cumple bien con este ‘oficio de mujer’ al servicio de su hombre. No se esperan ni desean iniciativas o realizaciones propias de ella; su mayor aspiración debe ser la autoafirmación del yo de su esposo, en aras de la cual Talita debe limitar voluntariamente el desarrollo de su propio potencial humano.” (Filer 2002, 74).

Se colige entonces, que el ser de la Maga logra escapar o fracturar las definiciones que la tradición fija a manera de “norma”, “ley”, o “regla moral”, en este caso, de acuerdo a su situación demarcada como mujer frente al universo masculino de los personajes de la novela según un pensamiento y modo de ser racional. No obstante, cabe preguntarse, ¿la Maga logra escapar a la “norma”, “ley” o “regla moral, o qué constituye la “ley” o “norma” para ella? Judith Butler planteando la necesidad de pensar la creación de la categoría de “sujeto” propia al pensamiento social moderno con el que los feminismos traban reflexión, plantea cómo la noción de “sujeto” que gobierna y define la situación de las mujeres, es anterior a la ley misma como creación no real y cultural. Butler puntualiza: [e]n efecto, la cuestión de las mujeres como sujeto del feminismo plantea la posibilidad de que no haya un sujeto que exista «antes» de la ley, esperando la representación en y por esta ley. Quizás el sujeto y la invocación a un «antes» temporal sean creados por la ley como un fundamento ficticio de su propia afirmación de legitimidad.” (Butler. 2007, 48).

La fractura al sistema que construye a la mujer como “sujeto” de una tradición social hegemónica, se colca en cuestión como cuando en conversación entre Ronald y Etienne en

unos de los “Capítulos imprescindibles” se retrata dicha imposibilidad de explicación y comprensión de la Maga frente al mundo:

2. —No hay otra manera de acercarse a todo lo perdido, lo extraño. Ella estaba más cerca y lo sentía. Su único error era querer una prueba de que esa cercanía valía todas nuestras retóricas. Nadie podía darle esa prueba, primero porque somos incapaces de concebirla, y segundo porque de una manera u otra estamos bien instalados y satisfechos en nuestra ciencia colectiva. Es sabido que el Littre nos hace dormir tranquilos, está ahí al alcance de la mano, con todas las respuestas. Y es cierto, pero solamente porque ya no sabemos hacer las preguntas que lo liquidarían. Cuando la Maga preguntaba por qué los árboles se abrigan en verano... pero es inútil, viejo, mejor callarse.

1. —Sí, todo eso no se puede explicar —dijo Ronald. (Cortázar 2016, 571)

Los hombres de la novela al no saber hacer las preguntas no indicadas como lo evidencia Etienne y Ronald, al tener que vivir en los designios de una ciencia correcta basada en la noción de un “sujeto” inventado según Butler, y al tener que experimentar la imposibilidad de acercarse a lo perdido según Etienne y Ronald en perspectiva de género, coloca de manifestó cómo se plantean las relaciones de género que se dan entre la Maga y el Club, en donde la crítica literaria feminista de Golubov promociona sentidos al ser la Maga quien crea y recrea versiones del mundo que inesperadamente colocan en cuestión el sistema de pensamiento de los hombres en *Rayuela*, leíble como un sistema heredado históricamente y asentado en una racionalidad que deriva en subsecuentes expresiones de machismo.

El “ente nómada” de la Maga adquiere valor como una experiencia de género lúdica, de ganancia y pérdida en un drama vital, frente a unas visiones monotemáticas como la necesidad de encontrar una verdad absoluta como fin en la novela por parte de Oliveira. La Maga se convierte entonces, en una expresión paradójica y contradictoria según su estilo de vida, el cual se mueve entre lo vivo y lo muerto, la razón y la sin-razón, libertad y quietud. Fernando Alegría subraya:

De ahí, la urgencia de actuar, y como quien actúa es un desesperado, no logra sino herir y destruir lo que ama: al ser que, por impulso natural y condición de inocencia, resuelve la tragedia viviéndola. ¿Quién vive? La Maga. Quien vive es, en verdad, quien se hunde, agoniza y muere en la locura que es nuestra suerte, quien se da sin pedir nada, en el acto del amor. ¿Quién muere? La Maga, porque no se vive de regalo y hay que pagar el precio y el precio va en el conocimiento de que hemos venido solamente a ver la sinopsis de un drama barato. (Alegría 1969, 462)

De acuerdo a lo que la “lectora nómada” nos va descubriendo, la pregunta es, ¿qué definición de “machismo” permite observar la manera como sutilmente Horacio construye a la Maga, según la relación hombre-mujer que queremos colocar en discusión? Una definición

inicial, proveniente de los estudios psicosociales propone que “[el machismo] consiste básicamente en el énfasis o exageración de las características masculinas y la creencia en la superioridad del hombre.” (Giraldo 1972, 295).

La “superioridad del hombre” en sus diferentes expresiones tales como lo social, lo económico, lo simbólico, lo político, y lo educativo entre otros aspectos, se actualiza en los imaginarios sobre la mujer en la novela como una característica que identifica y ratifica la creencia en una jerarquía de valores propios del “machismo”, el cual re-produce una serie de atributos propios de la mujer. Malva E. Filer observa:

En la serie de atributos opuestos a través de los cuales se perfilan estos dos personajes, a la Maga le corresponden la intuición, lo vital, la inconsciencia, la naturaleza, la materia, lo concreto. A Horacio le corresponden la razón, el intelecto, la consciencia, la cultura, el espíritu, lo abstracto. La novela amplía y exalta la capacidad intuitiva, casi mágica, de la Maga, al mismo tiempo que la desvaloriza al considerarla incapaz de pensar, de hablar más que de tonterías y de hacer otra cosa que tareas insignificantes. (Filer 2002, 70)

Rayuela evidencia la desvalorización que cita Filer cuando se observa la necesidad de auscultación de parte del hombre hacia la mujer, como cuando en el fragmento de las nervaduras Etienne irrumpe sobre la Maga y “[le] arrebatada con un movimiento brusco [el fantasma verde de la hoja hecho nervaduras] y la ponía contra luz [...]”.(Cortázar 2016, 40), como un acto de control sobre la mujer, un acto de control sobre su intimidad, sus emociones, y como sujeto especular.

De este modo, transparentar a contra luz las nervaduras de la hoja, después de haberle sido arrebatada de su mano intempestivamente, sitúa una jerarquía entre las relaciones de género en las que se lee lo que está socialmente construido de este lado de la observación, y lo que está del otro lado de la misma observación, como anverso y reverso de una misma relación. La mujer en el “arrebato” que sufre es reducida a la condición de un sujeto en observación u objeto a escudriñar, todas ellas acciones que se estructuran en un discurso que se vale de la celebrada “intuición” femenina, la banalización de la representación material de la mujer y sus cosas, y su inconsciencia como definición esencial de la Maga, siguiendo la lectura de Filer. En este sentido, Etienne connota un tipo de jerarquía, sustentada en su ser hombre como quien es capaz de revelar a través de su valoración masculina el misterio que envuelve a la Maga.

Ante la metáfora de la Maga que envuelve la hoja y sus nervaduras como expresión de su ser, la pregunta que emerge es ¿cuáles son los significados inéditos, inadvertidos entre

la Maga y las nervaduras, propios del sistema de género que representa Etienne, Oliveira, en el imaginario de género masculino de la novela? Gabriela Nouzeilles nos da una pista sobre lo que la Maga interpela, y es la oposición “femenino/masculino” en la que se juega narrativamente *Rayuela*. Nouzeilles nos dice:

A primera vista, el hecho de que la novela celebre lo femenino encarnado en el personaje de la Maga, en tanto poseedora natural de un saber alternativo que interpela continuamente a su protagonista-Hombre permitiéndole sospechar aquello que las categorías y los valores de la razón occidental suprimen, pareciera confirmar esta sospecha [que *Rayuela* busca desarticular la oposición femenino/masculino]. (Nouzeilles 2001, 67)

La Maga al identificarse con lo que queda de la hoja, es decir con las nervaduras de ella misma, identifica desde su mirada, la situación radical que como mujer le ha tocado vivir en un sistema social y cultural, sustentado por el poder y los privilegios de los hombres. Dicha situación la convierte en objeto menoscabado construido desde el sistema de género masculino significado en sus búsquedas personales de espaldas a la Maga en la novela. Sin embargo, no hay que olvidar que la Maga es búsqueda sin cortapisas, en las que ha pasado por situaciones tales como una violación en el Uruguay, según sus memorias narradas a Oliveira, el tener que salir adelante en París a través del sueño de querer ser una cantante de *lieder*, o el hecho de tener que vivir con Rocamadour a la distancia porque sus condiciones de vida no le dan para tenerlo con ella en una pequeña habitación. La profesora Alicia Ortega enfatiza la importancia de las búsquedas en *Rayuela*, entre las cuales es leíble la búsqueda de la Maga como mujer, como mujer adscrita a un género que disuelve el deber ser impuesto sobre ella, y conjetura la representación del ser mujer desde las situaciones inverosímiles que genera y dinamiza a través del absurdo. Dichas búsquedas Ortega las detalla cuando dice: “*Rayuela* puede ser leída como la trayectoria de una profunda e inacabable búsqueda: del Paraíso perdido, de la armonía, de la inocencia hollada, de ese otro mundo que todos buscan de una u otra forma ‘para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales’.” (Ortega 2014, 14).

Contrariamente al sistema masculino, es en la posibilidad de soñar, en la posibilidad de lanzarse a lo desconocido, en la posibilidad de equivocarse, y de resolver su situación desde los escenarios del absurdo, donde los saberes cultivados en lecturas y teorías representados por parte de los personajes masculinos de la novela, se truncan parcialmente ante la imposibilidad de vivir en los registros libertarios no previstos por los hombres de la

novela. Horacio reconoce lo anterior cuando dice: “[e]l hombre se agarra de la ciencia como de eso que llaman un áncora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es.” (Cortázar 2016, 181). Esta visión posible de catalogarse como una expresión entre otras de carácter premonitorio del fracaso en Horacio en tanto su sistema de pensamiento, sistema de género, y su modo de vida, oblitera a la Maga y su universo por un “hombre” universal, el cual tiene por principal “áncora” los dictados de la razón, la lógica, o un sistema filosófico racional como la gran áncora en Horacio.

En este registro, el de la mujer cautiva en un sistema que la menoscaba, otro personaje femenino que representa el sistema de género, o la mujer en *Rayuela* es la pianista Berthe Trépat. Este personaje femenino, quien se ha esmerado en el culto de la composición, sufre las inclemencias del olvido y la burla a su arte, retrata la situación de una mujer violentada por su compañero sentimental quien se aprovecha de ella, a su vez que retrata cómo la cultura sufre el patetismo de unos significados en declive, pero sobre todo, retrata el abuso ante la necesidad de ser escuchada, ser tenida en cuenta como artista, como persona, como mujer. Trépat expresa:

Es una vergüenza que yo tenga que aparecer todavía en un escenario para estrenar mi música, cuando en realidad debería ser la musa, comprende usted, la inspiradora de los ejecutantes, todos deberían venir a pedirme que les permitiera tocar mis cosas, a suplicarme, sí, a suplicarme. [...] Sí, yo consentiría, pero antes tendrían que venir a pedirme el honor de interpretar mi música.” (Cortázar 2016, 133)

En este sentido, leer a la Maga y las mujeres que también la representan como Berthe Trépat, coloca al descubierto significados inéditos, contenidos en las acciones de las mujeres que comparten con la Maga y a través de ella, una necesidad primordial de ser vistas, de ser consideradas invención, como bien lo es la invención del “glíglíco” por parte de la Maga, o la innovación que representa la obra “Síntesis Délibes-Saint-Saëns” de Berthe Trépat como obra maestra. Daniel Link en su análisis de las “aporías” que introduce la novela, interpreta la invención de Trépat en línea deconstructiva frente a la hegemonía de Occidente. Link expone:

Las piezas [de Berthe Trépat], de acuerdo con la presentación del concierto, utilizan ‘restringidamente los más modernos procedimientos de escritura musical’, la ‘Síntesis’ introduce ‘profundas innovaciones’ dentro de la música contemporánea (podría tratarse de John Cage). Su estética, que se opone al ‘exceso de individualismo en Occidente’ puede resumirse, siempre de acuerdo con la presentación, en la mención de ‘construcciones antiestructurales’ y ‘células autónomas’. (Link 2014, 6)

Laura Gentilezza en su análisis sobre el binarismo en *Rayuela* desde su posicionamiento que observa críticamente los dos tipos de lectura que propone la novela, desde el sistema de oposiciones de género advierte:

En este punto Cortázar pareciera anticiparse por la negativa a los estudios de género que se instalan en el mundo académico pocos años después y darles el material que necesitan para articular ese horizonte teórico con la crítica literaria. Esa oposición entre el «lector cómplice» y el «lector hembra» no hace más que recordar las parejas con las que Hélène Cixous instauro su deconstrucción del sistema de valores de la cultura logocéntrica patriarcal donde todo lo asociado a lo femenino remite a la pasividad:

Activité/Passivité - Soleil/Lune - Père/Mère - Tête/Sentiment - Intelligible/Sensible - Logos/Pathos - Mâle/Femelle (Gentilezza 2020, 106)

Tenemos que los binarios fundamentan un telón de fondo en el que cada sujeto debe ocupar un lugar en el cuerpo social, en especial la mujer, construida desde la asunción de una identidad inamovible y estática por la diferencia sexual. Scott en su análisis de la categoría de género en la historia, imprimiéndole vida a la categoría de género en la que las mujeres han quedado atrapadas por el sistema “sexo/género” dice: “[n]o hay una esencia de ser mujer (o de ser hombre) que aporte un sujeto estable para nuestras historias; solo existen iteraciones sucesivas de una palabra que no tiene un referente fijo y por lo tanto no significa siempre lo mismo.” (Scott 2011, 99).

En este sentido, Oliveira, quien se relaciona con la Maga desde el “logos” o “racionalidad”, y desde el enigma que significa ella para él, plantea una división jerárquica y categórica cuando dice que a él “[le] costaba mucho menos pensar que ser [...]” (Cortázar 2016, 27) en su relación con la Maga. La escisión entre ser y pensamiento de Oliveira propone la fragmentación que vive la Maga en el sistema de género, pero a su vez propone el cuestionamiento de la diferencia sexual en torno a la Maga y Oliveira desde los significados que la Maga vitaliza. La acción desestabilizadora de la categoría de género Golubov la propone en referencia a los estudios literarios feministas cuando dice:

Al introducir el estudio del género al análisis textual se puede desarticular el vínculo entre las diferencias de sexo y lo femenino / masculino para estudiar cómo estos últimos se figuran en el texto, esto es, no deben estudiarse únicamente la masculinidad y la feminidad de personajes y narradores con cuerpos de hombre y mujer, sino la forma en que el género marca (*genders*) los espacios y el tiempo, los símbolos y las imágenes, las narrativas culturales inscritas en el texto y la descripción de la alteridad [...] las prácticas cotidianas y la corporalidad, y permite que se articulen distintas esferas de la vida social y cultural con la particularidad. (Golubov 2012, 59)

Las marcas de género, o la lectura de la particularidad que ha de ser leída en el personaje de la Maga, es propuesta por ella a través de la representación como cuando ella hace evidente el principio que contiene la relación “ser” y “creer” frente a Oliveira, la Maga le dice a Oliveira:

Partís del principio —dijo la Maga—. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza. (Cortázar 2016, 34)

Esta oposición que dibuja de un lado al espectador y del otro lado a quien vive, identifica un imaginario de género que estructura la diferencia sexual desde la construcción de un “cuerpo social”, y observamos se enfatiza en la novela cuando Oliveira recalca desde su visión parcial y nublada por el sistema de pensamiento occidental su antagonismo: “y por todas esas cosas yo me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared” (Cortázar 2016, 27).

La construcción de los significados hacia la Maga por parte de Oliveira y el lugar que ella ocupa desde su valoración, establece las categorías homólogas de “arriba/abajo, derecha/izquierda, público/privado”, las cuales enuncian los principios del binarismo que propone Oliveira a través del “ataque y defensa” y la “pelota y pared”. La demarcación se vuelve visible, no solo como diferencia sexual a través del “cuerpo social” nombrado por Bourdieu como “principio de división dominante”, sino como principio que convierte a la mujer en un significado temerario, de cuidado, de pugna. Así, es necesario no perder de vista el “cuerpo social” para comprender cómo el dominio masculino re-crea la diferencia sexual, en donde a la mujer se configura como algo natural dado y asumido por la cultura. A propósito, Bourdieu nos dice: “[l]os hombres (y las mujeres) no pueden ver que la lógica de la relación de dominación es la que consigue imponer e inculcar a las mujeres, en la misma medida que las virtudes dictadas por lo moral, todas las propiedades negativas que la visión dominante imputa a su naturaleza, como la astucia o, por tomar una característica más favorable, la intuición.” (Bourdieu 2000, 46).

2. Torpeza, distracción y pájaros pintos

Narrativamente, un momento emblemático en *Rayuela* se encuentra en el relato del paraguas en el capítulo primero como representación de lo que es la Maga según su

percepción del mundo, sus cosas, y la manera en cómo se relaciona con ellas desde una perspectiva de género. Para efectos de comprensión, hay que recordar que la relación que establece Oliveira con la Maga, deviene en un tipo de relación mediada por la cotidianidad y sus cosas en un mundo de posibles absurdos, en donde la construcción de género que la Maga representa en la novela, plantea unas acciones que se salen de la moldura de lo convencionalmente establecido, como hilos invisibles que desestructuran sistemas entre ellos el sistema de género en el imaginario de la novela. Olga Osorio lo plantea subrayando las búsquedas de la novela en tanto los sentidos planteados entre el “entender” y el “inteligir” según Oliveira, la Maga, y la propuesta de la novela:

Rayuela es muchas cosas. Una novela y un juego al mismo tiempo. Una confesión y un revulsivo. Una búsqueda y muchos hallazgos. Pero quizá, ante todo, *Rayuela* sea una aproximación honesta al lenguaje como a la vida. Una puesta en duda de todo que sirve para hacer llegar un mensaje claro: hay que seguir buscando. Solo entonces podremos estar seguros de que estamos vivos. (Osorio 2002, 20)

La importancia que la Maga da a las cosas se evidencia cuando ella devuelve a la vida objetos dados por inservibles, ya sea a manera de “juego”, “revulsivo”, o “lenguaje” siguiendo a Osorio. La Maga en su rescate, puede decirse, auxilia el olvido, devuelve la dignidad esencial a las cosas en un acto de darse al mundo sin prejuicios viciados por lo que es servible o inservible, ella recompone un orden social caduco, simbolizado en objetos y materialidades. El fragmento citado narra:

Maga, te acordarías quizá de aquel paraguas viejo que sacrificamos en un barranco del Parc Montsouris, un atardecer helado de marzo. Lo tiramos porque lo habías encontrado en la Place de la Concorde, ya un poco roto, y lo usaste muchísimo, sobre todo para meterlo en las costillas de la gente en el metro y en los autobuses, *siempre torpe y distraída y pensando en pájaros pintos o en dibujitos que hacían dos moscas en el techo del coche*, [...]. (Cortázar 2016, 18; énfasis añadido)

La representación que tiene el paraguas, casi arruinado como lo es un paraguas roto y encontrado en la calle, propone las representaciones que crea la Maga a través de la mirada que redescubre la vida y los sentidos originarios de las cosas mismas. El rescate de lo que ha quedado marginado evidencia la relación directa que la Maga establece con las cosas, enfatizando el valor simbólico y fantástico que puede contener un paraguas que se resignifica ante lo que la sociedad determina como inservible según las reglas del uso. Carlos Oliva a propósito del lenguaje en *Rayuela*, plantea el acto de nombrar como la iniciación de las cosas en la novela y los modos de expresión que re-configura una arquitectura que demarca

espacios y cosas, Oliva nos dice: “[e]n *Rayuela* el lenguaje es un juego de Babel, las palabras, los giros de la lengua y los modos de expresión esbozan tenuemente una arquitectura, una necesaria espacialidad que configura la novela. En la obra el acto de nombrar demarca un espacio, similar a como en el juego de rayuela [...]” (Oliva 2002, 12).

El sentimiento de lo fantástico se origina en la Maga en el ofrecimiento del mundo, aunado al sentimiento de la vida como acontecimiento, sorpresa, o “extrañamiento”, como lo refiere Carlos Patiño:

Desde el comienzo, cuando Oliveira (per)sigue sin (per)seguir a la Maga por París – y persiguiéndola a ella, se persigue a sí mismo –, aparece el sentimiento de lo fantástico, una percepción de la realidad que Cortázar definía como «extrañamiento», en el sentido de la irrupción –en la vida cotidiana– de elementos que escapan a las leyes y las explicaciones de la inteligencia lógica. (Millen 2009, 72)

El “extrañamiento” de la Maga si bien dijimos que implica una valoración poética del retorno de las cosas muertas a la vida, cuando Oliveira refiere la “torpeza” de la Maga y los sinsentidos significados en una mujer que piensa en “pájaros pintos” mediante los cuales se deja llevar por el dibujo de un par de “moscas en el techo del coche” en contraposición al pensamiento claro, ordenado y preciso de la razón, indica la imposibilidad del personaje masculino de la capacidad “extrañamiento”, de asombro, o “irrupción” de sentidos en la vida cotidiana.

¿Cómo se vinculan entonces, las etiquetas de Oliveira hacia la Maga, según su ser distraído, poco atento según su percepción masculina troquelada por su pensamiento? La demarcación de la Maga como contraria a los registros de Oliveira según el sistema de género que le re-produce una masculinidad, sitúa a la Maga como objeto. Rodríguez Kauth a propósito de cómo actúa las construcciones masculinas define: “el ‘machismo’, como construcción cultural, es un modo particular de concebir el *roll* masculino, modo que surge de la rigidez de la mayor parte de las sociedades del mundo contemporáneo, para *establecer y agudizar las diferencias de género entre sus miembros*.” (Kauth 1993, 276; énfasis añadido). La definición de “machismo” de Rodríguez Kauth señala dos aspectos importantes, “establecer” y “agudizar diferencias” en un sistema que privilegia la representación de lo masculino y la construcción social y cultural de sus hombres.

Kauth propone que los esquemas machistas, al existir en sociedades diferenciadas, generan unos modos particulares de relacionamiento y unos discursos que como esquemas

categoricos se encargan de disolver en formas socialmente aceptadas a la mujer. Butler problematiza cómo la identidad de las mujeres es asumida desde la concepción del género como discurso y prácticas designadas desde lo biológico. Butler problematiza:

Luce Irigaray afirma que las mujeres son una paradoja, cuando no una contradicción, dentro del discurso mismo de la identidad. Las mujeres son el «sexo» que no es «uno». Dentro de un lenguaje completamente masculinista, falocéntrico, las mujeres conforman lo *no representable*. Es decir, las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, una ausencia y una opacidad lingüísticas. Dentro de un lenguaje que se basa en la significación unívoca, [...]. (Butler. 2007, 60)

La mujer en *Rayuela*, a pesar de constituir la “paradoja”, la “contradicción” dentro de un discurso que la iguala a lo masculino, tenemos que logra contraponer al sistema de diferencias una visión que desconcierta a los hombres en la novela en lo que Butler propone lo “no representable”, según Irigaray.

En conversación entre Traveler y Horacio se observa el papel que llevan a cabo al designar y confirmar la “identidad” como mujer de la Maga, a su vez se evidencia el miedo que produce la Maga como universo para los hombres ante la imposibilidad de no contar con significados que atrapen su producción de género que observan como los absurdos de ella. *Rayuela* dice: “[c]uando Talita, lectora de enciclopedias, se interesaba por los pueblos nómades y las culturas trashumantes, Traveler gruñía y hacía un elogio insincero del patio con geranios, el catre y el no te salgás del rincón donde empezó tu existencia.” (Cortázar 2016, 241).

La “opacidad lingüística” que advierte Butler se concentra en *Rayuela* en la existencia tanto de la Maga como de Talita, en la cooptación de sus deseos, subjetividades, y preferencias. El discurso masculinista se basa en la reducción de la mujer a los espacios del “rincón” como lo menciona Traveler, “el rincón donde empezó” la existencia de Talita, como no-lugar que para la diferencia sexual no existe, menos para la posibilidad de pensarse el género como una construcción de la cultura. Aquí, la valoración tanto de Horacio como de Traveler representa lo que Rodríguez Kauth denomina “aspecto constitutivo del machismo”; es decir, el *roll* que desempeña quien ostenta el poder sobre otra persona, en este caso, el poder de la adjetivación y la declaración del poder medular propio del discurso de Horacio y Traveler sobre la Maga y Talita.

¿Qué significa lo “torpe” y el ser “distráida” en el discurso de Horacio que se caracteriza por el descubrimiento errático de la vida a través de sus búsquedas categóricas

ancladas al conocimiento? Por inferencia, comprendemos la “torpeza” y la “distracción” como la carencia de entendimiento en una sociedad que privilegia la inteligencia, el método de la inferencia, y el conocimiento claro y seguro. En esta línea, Oliveira manifiesta la frustración naciente de su sistema de pensamiento, y el tipo de categorías y temas que privilegia según su mente atenta cuando dice: “[a]cabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea.” (Cortázar 2016, 29).

El valor que representa el “centro”, la “razón de ser”, propone desde el modo de ser de Horacio, su pensamiento, caracterizable como despierto, agudo, y analítico cuando alude a su necesidad de ir al “centro de las cosas”, o el encontrar la “razón de ser” de las cosas mismas. Este posicionamiento de Horacio, se construye desde un tipo de pensamiento y actitud frente al mismo, basada en la construcción de características opuestas al servicio de los binarios. Filer advierte dicha contraposición mediada por el conocimiento a través de la fragmentación de las mujeres en *Rayuela* cuando dice a propósito del binario Maga/Pola: “[e]l binarismo también se manifiesta, por otra parte, en la contraposición de personajes femeninos definidos por características opuestas: la Maga tiene su contraparte en Pola, mujer culta, eminentemente parisiense [...]” (Filer 2002, 70).

Torpeza y distracción en la Maga son dos términos que operan como una estrategia de disciplinamiento social que estructuralmente concentra un esquema de “poder” transversal a la novela. Las relaciones de género se establecen entonces, desde la implementación de una serie de “políticas de coerciones” como parte fundamental de los mecanismos de la diferencia sexual, o el término “mujer” celebrado en *Rayuela*. Foucault nos dice:

El momento histórico de las disciplinas es el momento en el que nace un arte del cuerpo humano que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y viceversa. Se conforma entonces una política de las coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una ‘anatomía política’, que es asimismo una ‘mecánica del poder’ [...]” (Foucault 2015, 160)

Advertir la categoría de “poder” como constitutiva de las relaciones entre hombres y mujeres en *Rayuela*, permite comprender otras caras de la situación opresiva a la que es

sometida la mujer. En este sentido, Judith Butler avanzando la propuesta de Foucault según los estudios de género propone:

[...] siguiendo a Foucault, entendemos el poder como algo que también *forma* al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos. (Butler 2001, 12)

La situación paradójica que re-crea el “poder” según Foucault y Butler, en lectura del lugar y la situación que vive la mujer como sujeto y como representación en la novela, recuerda que las formas del “poder” como dispositivo de coerción en *Rayuela*, comprende unos mandatos o “sistema heteronormativo”, que visto desde la propuesta de “poder” de Foucault, advierte el lugar que ocupa la mujer en un imaginario de género como *Rayuela*, al representar la Maga para los hombres de la novela, la necesidad de elevar su falta de conciencia sobre las cosas y el conocimiento como mujer, en un movimiento que históricamente termina celebrando la preclusión del cuerpo de las mujeres y sus subjetividades, al ser estimadas en los designios de la “torpeza”, según la frase “pensar en pájaros pintos” que con humor pronuncia Oliveira según la Maga.

Gekrepten, otra mujer de *Rayuela*, representa en Buenos Aires otra arista según el “sistema de género” que relaciona a Horacio con los otros personajes femeninos. Se acentúa entonces, que “[...] el personaje masculino de Cortázar se sirve de la mujer (la Maga, Francine y otras) en la persecución de sus propios ideales, imponiéndole, cuando lo cree necesario, valores y deseos que considera superiores a los de ella.” (Filer 2002, 67). En efecto, Gekrepten representa otros valores como la lealtad de la mujer hacia el hombre, expresada en la adscripción de cualidades y mandatos que debe cumplir la mujer como parte de la evaluación del hombre.

Rayuela expresa: “Gekrepten estaba encantada, cebaba unos mates impecables, y aunque hacía pésimamente el amor y la pasta asciutta, tenía otras relevantes cualidades domésticas y le dejaba todo el tiempo necesario para pensar en lo de la ida y la vuelta, [...]” (Cortázar 2016, 250). Leyendo a Bourdieu desde la perspectiva de la “dominación masculina”, su propuesta manifiesta cómo las formas simbólicas son fundamento de la opresión en el lenguaje, lo social y lo cultural, desde demandas que se centran en la atención

de los patrones y los esquemas propios de un tipo de perfeccionamiento que Bourdieu llama “operaciones de diferenciación”, Bourdieu lo comenta:

El efecto de la dominación simbólica (trátese de etnia, de sexo, de cultura, de lengua, etc.) no se produce en la lógica pura de las consciencias conocedoras, sino a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos y que sustentan, antes que las decisiones de la consciencia y de los controles de la voluntad, una relación de conocimientos profundamente oscura para ella misma. (Bourdieu 2000, 54)

Las “operaciones de diferenciación” según Bourdieu, actúan de manera sutil y refinada por los mecanismos de la dominación simbólica, en donde: [...] las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. (Bourdieu 2000, 49).

Desde la perspectiva de Bourdieu, la mujer es asimilada por el sistema de “dominación masculina” a través del “poder” en esquemas de significación del lenguaje que tienen por objeto la autovaloración negativa, y la percepción de sí misma en desmedro de la pérdida de autonomía. La Maga dice: “—Yo no me sé expresar —dijo la Maga secando la cucharita con un trapo limpio—. A lo mejor otras podrían explicarlo mejor pero yo siempre he sido igual, es mucho más fácil hablar de las cosas tristes que de las alegres.” (Cortázar 2016, 143). La jerarquía que representa el que haya otras personas que quizá sepan expresar sus cosas, demarca una línea entre saber y no saber que plantea a la mujer como sujeto del lado de lo contrario a la explicación, del lado de lo negativo para el sistema de género. Olga Osorio plantea la representación citada según el lugar de la Maga en la novela, cuando dice: “[p]odría decirse que hay dos maneras de ser sabio: desde la inocencia más absoluta o desde la sabiduría total, desde una sabiduría que lo abarque todo y así lo unifique. Oliveira busca, sin duda, la segunda.”. (Osorio 2002, 17).

La dominación al ser sistema y estrategia, comprende una estructura que se sustenta y se recrea a través del sujeto femenino de la Maga cuando en el discurso de ella se conjuga “ser” y “negación” como cuando dice: “—Yo no me sé expresar—”, configurando el gran misterio y a su vez fracaso de la Maga como aquello que no alcanzará a comprender. Horacio lo enuncia cuando dice:

No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es un orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que

le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediablemente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos. (Cortázar 2016, 112)

La existencia de un orden masculino (histórico) se coloca en cuestión cuando Horacio declara la libertad de la Maga frente al saber que es ella, y a su vez deja entre ver la condena a la que es sometido y se somete en su lugar como hombre producido por unos temas y valores desde la diferencia sexual. Osorio nombra dicha relación como “contrapunto” de Horacio cuando dice:

El primer contrapunto de Horacio es la Maga. Frente a su *lucidez revestida* de torpeza, los otros protagonistas de esa parte de *Rayuela*, de ese «lado de allá» —que es así como Cortázar bautiza a la capital francesa— parecen simples caricaturas de unos intelectuales que vagan por el mundo de la palabra, la lógica, la abstracción y la imagen, sin lograr jamás captar un solo instante de lo maravilloso, de eso que la Maga posee, sin saberlo, a raudales. (Osorio 2002, 16; énfasis añadido)

La “lucidez revestida de torpeza” comienza a agrietar el no lugar asignado a la Maga visto como designio de lo triste, del error, y desdobra la idea de desorden, a su vez que reconfigura la “torpeza” como un tipo de lucidez que no descansa en los dictados de la demarcación binaria, el saber hacer según la razón, o el conocimiento preciso y libre de error.

Otra representación de la mujer que aglutina a la Maga, yace en el personaje de Emmanuèle o la *clocharde* en relación con Célestin [su compañero], y el descenso que Oliveira lleva a cabo buscando a la Maga después de la muerte de Rocamadour y la inevitable ruptura con ella. En Emmanuèle encontramos los contactos de la Maga a través de la amistad creada en sus trayectorias de “callejeo” en medio del París de sus búsquedas, Emmanuèle dice:

Los vi juntos muchas veces —dijo Emmanuèle.

Andábamos por ahí.

Pero ella solamente hablaba conmigo cuando estaba sola. Una chica muy buena, un poco loca.

‘Ponele la firma’ pensó Oliveira. Escuchaba a Emmanuèle que se acordaba cada vez mejor, un paquete de garrapiñadas, un pulóver blanco muy usable todavía, una chica excelente que no trabajaba ni perdía el tiempo atrás de un diploma, bastante loca de a ratos y malgastando los francos en alimentar a las palomas de la isla Saint-Louis, a veces tan triste, a veces muerta de risa. A veces mala. (Cortázar 2016, 229)

Desde la voz de la *clocharde*, hay otra construcción de la Maga que representa no solo el ser distraído y torpe que señalaba Oliveira, también representa el estar de la Maga con

ella misma en una cotidianidad alternativa que se teje con representaciones y significados de lo vulnerado socialmente (Emmanuèle), lo olvidado (el paraguas), la felicidad (el deambular), y la rabia y la tristeza (las nervaduras). La Maga en conversación con el Club les hace saber su manera de saberse a sí misma. Ella les expresa: “no sé hablar de la felicidad pero eso no quiere decir que no la haya tenido.” (Cortázar 2016, 24). Aquí, la Maga no solo manifiesta su voz, ella no asume el —supuesto— que recae sobre ella como mujer que no sabe qué es la “felicidad”. Ella se asume como actora de sí misma, en lo que vaticina una construcción de género inédita para el imaginario de género de *Rayuela*. El análisis de W. Scott se conecta con la necesidad de una labor emancipatoria por parte del término de “mujer” cuando dice: “[m]ientras las ‘mujeres’ sigan ‘formando un telón de fondo pasivo para concepciones cambiantes de género’ (ibíd.), nuestra historia descansará en una base biológica que las feministas —al menos teóricamente— quiere cuestionar.” (Scott 2011, 98).

Al alzar su pronunciamiento, la Maga lleva a cabo una estrategia en la que el “telón de fondo pasivo” comienza a generar otros significados vinculantes con la vida sin las consabidas demarcaciones sociales como bien lo significa su amistad con Emmanuèle. La Maga comienza a proponer diferentes escenarios en los que se propone la construcción de otras posibilidades. Margarita de León subraya cómo la lectura de la Maga comienza a ganar en los sentidos de su afirmación como mujer, ella observa: “[d]os fragmentos de una misma imagen se imponen: la mujer exaltada, venerada e idealizada ante la subestimada, desplazada y despreciada. Sin embargo, ahora, como un tercer fragmento de la imagen, la Maga se nos presenta sostenida por poderes mágicos, misteriosos, inventándose a sí misma, con el poder de proyectar y de construir un mundo propio.” (Ibarra 2013, 8).

En efecto, emerge paulatinamente otra mirada sobre la mujer en *Rayuela*. Poco a poco se propone un mundo de sentidos inéditos entre la mujer que deviene como “lectora nómada”, haciendo manifiesto su estar en el mundo, sus pensamientos, su palabra, y la mujer que ha sido desplazada en un sistema masculino en donde sus trayectorias no se han reconocido desde otras alternativas.

3. Círculo de tiza, una metáfora de división

La relación que se establece entre los personajes de la novela se caracteriza por intereses y la admiración hacia temas o personas, que en algunos casos divide a los

personajes, además de establecer simpatías como la sostenida por Oliveira con el escritor Morelli, quien es un punto de referencia filosófico y crítico para Oliveira y el Club de la Serpiente.

Fernando Alegría desde la crítica de los sesentas, describe los aspectos cruciales en la conformación de afinidades y circuitos comunicativos entre personajes planteando cuál es la médula de las relaciones de los hombres en *Rayuela*. Él nos dice “[r]esumiendo: el conflicto fundamental planteado por Cortázar es el de un hombre del Medio-Siglo que intenta razonar en múltiples planos, registros y tonos, la sin razón de su condición humana.” (Alegría 1969, 468). En efecto, se evidencia el acicate que dinamiza la conformación del Club de la Serpiente, ante la necesidad de pensar ese “hombre del Medio-siglo” a través de temas como la pintura, la literatura, el jazz, la fotografía, y otras artes en general, como búsqueda en la que todos y todas ven en París la clave de lo perdido.

Teniendo en cuenta lo descrito como interés en el Club, el “círculo de tiza” como metáfora plantea cuál es el lugar de la Maga en referencia a Oliveira, Etienne y el Club. Dicha metáfora, observamos construye una división explícita de quién está dentro del círculo y quien o quienes están por fuera del mismo espacio dividido en referencia a la diferencia sexual que se produce en el imaginario de género de la novela.

Miremos cómo la Maga plantea la metáfora en cuestión:

La Maga desconfiaba un poco. Admiraba terriblemente a Oliveira y a Etienne, capaces de discutir tres horas sin parar. En torno a Etienne y Oliveira había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y macrocosmos se unieran en una visión aniquilante. (Cortázar 2016, 40)

¿Qué significa que la Maga vea algo como un “círculo de tiza” alrededor de Oliveira y Etienne según el machismo como jerarquía, y qué significa según la capacidad de discusión que la Maga refiere entre Oliveira y Etienne? El círculo de tiza, como metáfora, se construye en el manejo de temas y por el cultivo de conocimientos que constituyen una necesidad fundamental para llevar a cabo las búsquedas abstractas de los integrantes del Club. El círculo construye la idea de que solo puede acceder al mismo quien demuestre manejo de temas e ideas de orden intelectual entre los hombres. Sin embargo, de acuerdo a la mujer, el círculo es otra cosa más que conocimiento y erudición. Margarita Díaz nos dice:

Ella [la Maga] tan lenta para entender las cosas es la claridad nítida. Ordena el caos de las ideas estéticas y metafísicas que constantemente discuten los demás. La Maga es la duda, la constante pregunta, los ojos abiertos de asombro ante el mundo cotidiano; [...] Ella escruta, se interroga porque simplemente no entiende, todo se le vuelve una estopa, un amasijo retorcido.” (Ibarra 2013, 4)

El círculo de tiza como metáfora propone una diferenciación que se basa en lo que constituye ser hombre y ser mujer en el imaginario de género de los personajes masculinos, y entre la construcción del binomio dentro/fuera quedando la mujer del otro lado. El imaginario de las estructuras binarias sustentadas por la construcción de género que dice qué es ser hombre y qué es ser mujer, se asienta en el fragmento citado, sobre la base de un conocimiento de orden racional, dialéctico-discursivo que no admite cuestionamientos ni asombro siguiendo a Díaz. Gabriela Nouzeilles coloca en el centro de las relaciones de género en *Rayuela* la manera cómo se construye otros saberes que el círculo no puede por su estructura recoger. Nouzeilles expone:

Bajo el nombre de «gynesis», Alice Jardine describe dicha práctica como «la puesta en discurso de lo femenino, un proceso que produce nuevas formas de pensar y escribir en las que se manifiesta el *efecto-mujer*». El movimiento crítico de la gynesis auspiciaría el desmantelamiento del sistema de oposiciones binarias que ha dominado el pensamiento occidental (cultura/naturaleza, razón/instinto, verdad/ficción, blanco/no-blanco, hombre/mujer, etc.), enfatizando el término en cada oposición (naturaleza, instinto, ficción, no-blanco, mujer) que ha sido descartado o anulado por los relatos de la modernidad. (Nouzeilles 2001, 65)

El círculo de tiza concentra un ejercicio de poder sobre quienes están autorizados por el mismo discurso basado en el conocimiento erudito de ciertos temas, a estar dentro o estar fuera del discurso, y a elegir quienes ingresan o definitivamente quedan afuera. Este aspecto social y simbólico de demarcación, Bourdieu lo propone de la siguiente manera: “inscrito en las cosas, el orden masculino se inscribe también en los cuerpos a través de las conminaciones tácitas implicadas en las rutinas de la división del trabajo o de los rituales colectivos o privados [...]” (Bourdieu 2000, 38).

En efecto, el “círculo de tiza” visibiliza e invisibiliza a quienes están dentro y a quienes están fuera como ritual del Club en *Rayuela*, constituyendo el dentro un “orden masculino” edificado según el discurso, y el afuera, el espacio de lo no discernible, de lo no inteligible como opuesto; una conminación tácita a la diferencia. No obstante, cabe recordar que “[l]a Maga no sabe de delimitaciones. Ella parece mirar a través de otros ojos, de unos anteojos que no necesitan alimentarse con información superflua, [...]” (Morales 2019, 64).

Gabriela Morgade, según la construcción de los binarismos o dicotomías entre sexos, propone que este tipo de relaciones lo que contiene es una serie de aprendizajes relacionados a una cultura masculina hegemónica interesada en dividir, a partir de esquemas, las relaciones entre hombres y mujeres como expectativas. Morgade nos dice, “[e]l conjunto de las expectativas y valores sociales establecidos para ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ constituye el sistema de ‘relaciones de género’.” (Morgade 2001, 2). En consecuencia, lo propio de lo masculino es el universo de la palabra, la argumentación, la deliberación prolongada, y lo propio de lo femenino, se configura en el ser espectadora como sucede con la Maga.

Grollmus Schongut en diálogo con Virginia Woolf retrotrae los sistemas de separación propuestos por “los hombres”, contruidos en un sistema de división social que dicta qué es lo público y lo privado como división, lo cual señala el lugar que ha de ocupar la mujer según dicho esquema:

Inevitablemente, vemos la sociedad como un lugar de conspiración que engulle al hermano que muchos de nosotros tendrían razones para respetar en la vida privada, e imponemos en su lugar a un macho monstruoso, con una voz estruendosa, con mano dura que, de una manera pueril anota en el suelo signos con tiza, líneas de separación, mágicas entre las cuales aparecen hieráticos, rígidos, separados y artificiales los seres humanos. (Virginia Woolf citada por Grollmus 2012, 29)

La metáfora que propone la Maga dialoga con la propuesta de Virginia Woolf, en cuanto a las divisiones que propone Morgade cuando anota el sistema de género como productor de diferencias. Sin embargo, la declaración de Woolf se vuelve aún más profunda cuando alude al “macho monstruoso” en contraste a la “manera pueril” como Woolf califica la conspiración que anula la “otredad” en desmedro de la mujer según los signos de tiza. Butler alude al error de encerrar significado y significante en un mismo círculo, máxime cuando son los hombres los que adscriben significados a través de su construcción de género. Butler detalla:

La relación entre masculino y femenino no puede representarse en una economía signficante en la que lo masculino es un círculo cerrado de signficante y significado. Paradójicamente, Beauvoir anunció esta imposibilidad en *El segundo sexo* al alegar que los hombres no podían llegar a un acuerdo respecto al problema de las mujeres porque entonces estarían actuando como juez y parte. (Butler. 2007, 62)

Desde otra lectura, la tiza evidencia el poder simbólico que representa a través de los significados y los esquemas de la diferencia, contenidos en los trazos de tiza a manera de pedagogía, regulación, y libertad. Los signos de tiza juegan dos papeles. De un lado recuerda el papel que históricamente ha tenido la enseñanza ortodoxa y sus pedagogías como discurso.

Del otro lado, los signos de tiza contienen el poder de colocar en evidencia a quien sostiene la tiza, siendo la misma una tecnología de poder que ha de colocar a prueba en el símil del pizarrón el manejo y propiedad en el conocimiento ante la autoridad del entonces maestro o maestra.

Sin embargo, la construcción del “macho monstruoso” y su “manera pueril” se anticipa a la evanescencia del círculo de tiza, o de cualquier formulación a través del poder de la tiza, cuando Horacio le pregunta a la Pola en el capítulo 64 qué es, Oliveira dice:

Homenaje a lo efímero, a que esa catedral sea un simulacro de tiza que un chorro de agua llevará en un segundo. [...] ¿Vos sos también de tiza? Pero la Pola no le contestó, [...] Un mundo de tiza de colores giraba en torno y los mezclaba en su danza, papas fritas de tiza amarilla, vino de tiza roja, un pálido y dulce cielo de tiza celeste con algo de verde por el lado del río. [...]

—Todo se deshace cuando lo agarrás, hasta cuando lo mirás —dijo Pola—. Sos como un ácido terrible, te tengo miedo. (Cortázar 2016, 392)

La verdad absoluta que ha significado el “círculo de tiza” entre Oliveira y Etienne se comienza a deshacer en este pasaje con la Pola. La tiza puede ser el círculo entre Horacio y Etienne, como también puede ser la vida misma hecha de tiza. En efecto, en Oliveira comienza a dibujarse el registro de la “creencia” propuesta por lo efímero, siendo la Pola quien lance una sentencia definitiva a Horacio: “sos como un ácido terrible”.

Capítulo segundo

Pensamiento en Oliveira

Pero si Europa es la utopía, entonces, en Cortázar, el Occidente aparece como un baratillo de ideas usadas; la razón europea es un burdel de vírgenes, si esto fuese posible; la sociedad europea es «un callejón sin salida al servicio de la Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente, S. R. L.». ».

La gran novela latinoamericana
Carlos Fuentes

¿No es de pésimo gusto que la mujer se disponga así a volverse científica? Hasta ahora, por fortuna, el aclarar las cosas era asunto de hombres, don de hombres, -con ello éstos permanecían “por debajo de sí mismos”; y, en última instancia, con respecto a todo lo que las mujeres escriban sobre “la mujer” es lícito reservarse una gran desconfianza acerca de si la mujer quiere propiamente aclaración sobre sí misma—.

Más allá del bien y del mal
Friedrich Nietzsche

1. Racionalidad y logos

“Racionalidad” y “logos” son dos categorías que se fusionan en el pensamiento y la concepción filosófica de Horacio Oliveira como personaje central en *Rayuela*. Si se ha dicho que Oliveira construye un lugar jerárquico (consciente o inconscientemente) en referencia a la Maga, según el “machismo” problematizado en el capítulo anterior, a través del imaginario cultural masculino de la novela; es preciso formular las siguientes preguntas para penetrar el sistema de pensamiento que el universo de Oliveira sustenta a través de las categorías de “racionalidad” y “logos”; para así poder observar cómo la mujer desestabiliza el sistema de género del personaje masculino a partir de la relación que plantea la Maga cuando conjuga vida y pensamiento a través de sus acciones concretas.

Las preguntas son, ¿cómo se estructura el pensamiento de Oliveira? ¿Cuáles son las máximas que guían sus búsquedas intelectivas? ¿Cómo representa el mundo Oliveira? ¿Por qué la Maga no cabe en el sistema de pensamiento que Oliveira formula en *Rayuela*? Del lado de la Maga formulamos la siguiente pregunta, ¿en qué consiste el ser de la Maga el cual contrasta con la racionalidad de Oliveira?

Las preguntas anteriores buscan dar cuenta de la explicación que evidencie la estructura de un sistema de pensamiento, cobijado por el “machismo” o por el “sistema de género”, o la “diferencia sexual” que construye a Oliveira y define a la Maga. A su vez, desde las preguntas anteriores, también se busca proyectar la voz de la Maga a través de sus modos de ser, los cuales contrastan con el modo de pensar masculino, y a su vez, le devuelva el discurso, la voz y las acciones a la mujer, en lo que hemos denominado “performatividad” en la Maga.

Los modos de ser de la Maga, desbordan y desestabilizan la construcción de la subjetividad y el pensamiento de Oliveira, llevándolo al límite como personaje masculino, al quedar huérfano o al convertirse en víctima de su propio sistema de pensamiento. ¿Cómo es presentado Horacio en *Rayuela*? Fernando Alegria nos proporciona una descripción de Horacio según como es narrado en la novela:

El narrador es, a veces, un Horacio discursivo, dialéctico, metafísico, con mucha sed, amargo, auto-inquisidor e inquisidor real pero con lágrimas en los ojos, viril de una manera desgarrada, desolada y noble, [...] Otras veces, el narrador es omnisciente, sujeto de ojo cruel, satírico, erudito, vomitoso, tercera persona entrometida, empeñada en empujar a Horacio al hoyo. (Alegria 1969, 460)

La caracterización de Horacio es larga. Sin embargo, a pesar de lo racional, inquisidor, y erudito, Oliveira se va desconectando del mundo como hijo de su sistema occidental que lo vive. *Rayuela* narra paulatinamente el advenimiento de lo que Horacio nombrará como “mundo Maga”; un mundo que como hemos visto es significado en los registros de la estupidez y el sinsentido que Oliveira comienza a hacer parte de su discurso con un matiz crítico frente a sí mismo. Oliveira dice: “a veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro. Abrazado a la Maga, esa concreción de nebulosa, pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos. (Cortázar 2016, 29).

Entonces, ¿cuál es la definición de “racionalidad” que nutre el sistema de pensamiento de Oliveira, por tanto de *Rayuela*? ¿Cómo dialoga la “lectora nómada” identificada con la Maga, y a su paso con la racionalidad de Oliveira? De acuerdo a la primera pregunta, la “racionalidad” que nutre el pensamiento de Oliveira, se adhiere a la propuesta de Gloria Bonilla Vélez expuesta en su texto “Teoría feminista, ilustración y modernidad”, donde la pensadora propone la construcción de la racionalidad moderna, desde los albores de

la Ilustración según la perspectiva de género en una mirada histórica, de acuerdo a las raíces y los presupuestos que hacen de la racionalidad un sistema no solo de pensamiento, sino de segregación de las mujeres. Vélez propone desde su mirada histórica de la situación de la mujer, una formulación que sacude los principios epistemológicos de la razón cuando dice:

La argumentación misógina [Rousseau, Kant], amparada en el discurso médico ideologizado, continuaría elaborándose a lo largo del siglo de la Ilustración en contra del discurso igualitario, defendiendo el nuevo prejuicio según el cual la mujer estaría desprovista por naturaleza, de la facultad de la razón. Lo que la imposibilitaría para un razonamiento superior, necesario para la física, las matemáticas y la metafísica, así como también para autoproponerse fines e ideales morales. Sin embargo, tendría las restantes facultades del sujeto cognoscente: sensibilidad, imaginación y entendimiento. (Vélez 2010, 194)

Vélez en su formulación repasa de dónde proviene y cómo se estructura la diferencia desde una perspectiva no “igualitaria”, visibilizando la brecha a través de lo que se convertirá en un tipo de razón que se gestó, contradictoriamente, en las reflexiones de una sociedad igualitaria, y políticamente incluyente, como lo significó el espíritu liberal de la Ilustración. La argumentación desde la epistemología se adscribe a la construcción de un arquetipo que usufructúa el conocimiento. Desde la crítica literaria, Natalia Plaza observa que: “[l]a Maga es para Horacio la clarividencia que como personaje masculino no alcanza. Sin embargo, la lectura de ella como quien deconstruye, o resquebraja un arquetipo es diciente en la perspectiva de género. Efectivamente, Horacio representa un arquetipo.” (Morales 2019, 62).

El capítulo 98 de *Rayuela* muestra dicha brecha cuando Horacio dice sobre la Maga: “[v]isto objetivamente: Ella era incapaz de mostrarme nada dentro de mi terreno, incluso en el suyo giraba desconcertada, tanteando, manoteando. Un *murciélago frenético*, el dibujo de la *mosca* en el aire de la habitación. De pronto, para mí sentado ahí mirándola, un indicio barrunto. (Cortázar 2016, 466; énfasis añadido). La referencia al “terreno” de Horacio, el terreno de la razón, es la referencia a la tradición de la Ilustración que propone Vélez, y coloca en discusión cómo se ha gestado y sobre qué planteamiento se propone el avance de la historia de la civilización de la cual Horacio es heredero. Scott observa cómo el sujeto femenino ha quedado suspendido en un término de mujer no historizado:

En mi campo, la historia, hay demasiados libros que asumen que el significado de ‘mujer’ está dado: lo que las mujeres tienen físicamente en común es un sinónimo de la entidad colectiva designada como ‘mujeres’. Se dice que género trata acerca de la relación entre mujeres y hombres, que se presupone no sólo que es jerárquica, sino que lo es invariablemente. (Scott 2011, 98)

El planteamiento de la Maga en este caso como un “murciélago” o como “mosca frenética”, es la representación de una mujer que mueve otros valores que desestabiliza el término “mujer”. Golubov lo señala observando la necesidad productiva de dinamizar los términos:

[...] las representaciones son productivas, como bien han mostrado los estudios culturales, porque no reflejan diferencias predeterminadas, sino que las crean. Además, puesto que en un momento dado pueden existir representaciones contradictorias de la feminidad y las mujeres, la diferencia ahora se entiende también como una diferencia interior –por ejemplo, el sujeto que habla y el yo del que habla no son idénticos ni coincidentes– además de que se abre la posibilidad de analizar las diferencias entre las mujeres. (Golubov 2011, 6)

La “extrañeza” y lo “raro” detentado en las analogías con insectos, gatos, aves y murciélagos, se construye como significados propios de una “lectora nómada” que sobrepasa la modernidad epistemológica de Horacio colocándola es cuestión. Eduardo Coutinho lo observa como fenómeno en las literaturas de Latinoamérica:

Partiendo de la conciencia de su condición de discurso y del reconocimiento de su carácter histórico, lo post-moderno pone en jaque principios como valor, orden, significado, control e identidad, que habían constituido premisas básicas del liberalismo burgués, y se yergue como un fenómeno fundamental contradictorio, marcado por rasgos como la paradoja, la ambigüedad, la ironía, la indeterminación y la contingencia. Desaparece, así, la seguridad ética, ontológica y epistemológica, que la razón aseguraba en el paradigma moderno y lo post-moderno se presenta como el reino de la relatividad. (Coutinho 2003, 109)

Los registros de lo “post-moderno” según Coutinho, en la Maga remueve la construcción de la facultad de la razón arraigada desde la construcción de la mujer como no sujeto en la Ilustración. Oliveira, al dar importancia a la “razón” entendida en el discurso moderno como orden, discurso inteligible, orden, significado, estabilidad, permite evidenciar la génesis de un tipo de pensamiento que significará a la mujer en el presente de la novela en términos unívocos enfatizados en los dictados del caos, y las expresiones de desorden. El movimiento de buscar la génesis que significa la Ilustración, adscribe el devenir social de la categoría de “género” como sistema que aglutina las relaciones entre hombres y mujeres como proceso. La pensadora Gabriela Castellanos propone dicho proceso cuando dice: “[g]radualmente se fue estableciendo la definición de género como la organización social de las relaciones entre sexos, con énfasis en los orígenes sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres.” (Castellanos 1994, 21).

La construcción de la identidad de la mujer, la construcción de su subjetividad, todas ellas dimensiones que son determinadas por el discurso heteronormativo, promueve en la

Maga una narrativa que la divide y la excluye del pensamiento como sistema. Graciela Montaldo clarifica esta situación de la mujer en *Rayuela* cuando menciona:

Si en un momento la novela sostiene que «las mujeres son la muerte», eso está en relación con una afirmación fuerte de la masculinidad como racionalidad hegemónica (en el poder y en la transgresión) y una relegación de la mujer al lugar tradicional de ser pasivo, irracional (ejemplarmente la Maga, víctima de burla constante de los hombres del Club de la Serpiente) o de mediación entre los hombres (Talita). (Montaldo 2019, 958)

De acuerdo a Montaldo, la evidencia de una “racionalidad hegemónica” sitúa a las mujeres de la novela en el lugar del yugo masculino. No obstante, la frase “las mujeres son la muerte” deja entrever el giro de la Maga y la representación de ella en otros modos modo de ser, pensar, y vivir. Si bien la Maga y Talita representan un binario narrativo, un binario de lectura, tenemos que ellas no se adscriben del todo al mundo de la razón, ni desde la razón. En ellas dos se conjuga el juego de la rayuela que Oliveira no logra vivir. Horacio en conversación con Talita lo expresa:

Tenés razón –dijo Talita–. ¿Por qué me habré puesto [en la rayuela]? A mí en realidad no me gustó nunca la rayuela. Pero no te fabriques una de tus teorías de posesión, yo no soy el zombie de nadie. [...]

—Perdiste en la tercera casilla. A la Maga le hubiera pasado lo mismo, es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se le hace trizas en las manos, anda a los tropezones con el mundo. Gracias a lo cual, te lo digo de paso, es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás. [...] (Cortázar 2016, 342)

La “racionalidad”, entonces, se configura como categoría medular de la modernidad, que en Horacio supone algo muy serio, y consiste en la configuración de un método y la razón como facultad. Lo contrario a dicha postura recae en el universo del absurdo, o del caos. En este sentido, observamos que la “racionalidad” de Horacio se queda del otro lado del mundo práctico, en la abstracción del mito del “logos” como principio universal. De acuerdo a las divisiones que opera la “racionalidad hegemónica”, “[l]a Maga será, entonces, símbolo de pureza infantil, *puella*, niña eterna, frente a Horacio, ciudadano terrenal con ansia de ‘caer’ para dejar atrás las amarras del pensamiento racionalizante que lo determina y lo encarcela.” (Ibarra 2013, 8).

En relación a la segunda pregunta, la cual indaga sobre el cómo se relaciona la “lectora nómada” con la categoría de “racionalidad” de Oliveira, aprovechamos el marco generado en donde se proponía a la lectora nómada como una “entidad” que cambia a través

del tipo de relación que establece como significante, y a través de los significados y cosas con las que se relaciona, generando nuevos sentidos.

¿Vista la mujer como “lectora nómada”, que otras definiciones arroja la Maga y el término “mujer” en *Rayuela*? La “lectora nómada” se define como una intérprete que sabe recoger los insumos que su entorno le brinda. Golubov la detalla:

si adaptamos la descripción que esta autora [Braidotti] hace de la feminista como nómada a las teorías literarias, para interpretar textos literarios la lectora nómada transita entre lenguajes, artefactos culturales y medios, disciplinas y espacios (lo público y lo privado), está atenta a los procesos discursivos y no discursivos que fijan y estabilizan identidades y significados, [...] (Golubov 2011, 6)

El modo de ser de la Maga propone una performatividad que expresa otras facultades que como mujer imprime sentidos diversos y alternativos a la vida; constituyendo su pensamiento, sus cavilaciones, las relaciones entre pensamiento y proximidad con las cosas y el mundo como ofrecimiento a lo “otro”; una perspectiva contraria a la lucha de ideas, o la pugna por una verdad como la masculina. Observemos cuál podría ser ese registro. Horacio en las siguientes líneas lo manifiesta: “[h]abría que hablar de la comprensión de Talita. Es una comprensión irónica, tierna, como lejana. Su amor por Traveler está hecho de cacerolas sucias, de largas vigiliadas, de una suave aceptación de sus fantasías nostálgicas y su gusto por los tangos y por el truco.” (Cortázar 2016, 244).

La construcción de Talita corresponde al de la mujer puente, mujer que une dos realidades, como bien lo narra el capítulo del tablón en el que Talita queda en suspendida en la mitad de Traveler y Horacio intentando llegar desde su ventana a la ventana de Horacio. La construcción de Horacio de Talita recae en la formulación de una mujer distante a él, en el que hablar de la comprensión de Talita es como una acción vacía al tratarse de ella. Sin embargo, *Rayuela* propone una arquitectura de pares, parejas, y dúos en el que la mujer se construye como su contracara como en la relación Maga-Talita. Eduardo Romano analiza los “lados” de *Rayuela* en sus personajes cuando analiza: “[e]n cambio, entre la Maga bohemia y la Talita farmacéutica hay sensibles diferencias, aquella juega a que forma un trío con Oliveira y Ossip, mientras que Talita se precave de ese juego que les serviría a los dos amigos [...]” (Romano 2019, 944).

En contraste, el pensamiento de la Maga, podemos inferir, es un pensamiento que se vive a sí mismo, en lo cotidiano, en lo vital y lo circunstancial. La definición de Horacio de Talita como una “comprensión irónica”, celebra lo que desde la “lectora nómada” propone

comprensiones en el juego, desde lo lúdico, concentrando valoraciones móviles y dinámicas como metáfora de una rayuela como juego sin teorías accesorias. Horacio lo reconoce cuando dice: “[u]na piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club, más o menos bien y que desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del Cielo, sin necesidad de vedanta o de zen o de escatologías surtidas, [...]” (Cortázar 2016, 235).

La Maga leída como “lectora nómada” redimensiona los límites o fronteras en que se mueve la mujer representada y el universo de su recepción en el que como lectora propone otros significados de género. Golubov plantea: “[l]a teoría feminista postestructuralista interpreta textos como sitios sin fronteras donde se *produce* el género, cuyos significados están relacionados *con* y cobran sentido *cuando* se articulan con los discursos disponibles en el momento histórico de su producción y con el entramado discursivo disponible en el momento de su recepción.” (Golubov 2011, 5).

La Maga como lectora que re-configura un género socaba el posicionamiento masculinista de Oliveira, leyéndose la incomodidad que ella genera al sistema racional hegemónico de él, *Rayuela* dice:

Cuando la Maga preguntaba por cuestiones como la filosofía Zen (eran cosas que podían ocurrir en el Club, donde se hablaba siempre de nostalgias, de sapiencias tan lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas, del otro lado de la luna siempre), Gregorovius se esforzaba por explicarle los rudimentos de la metafísica mientras Oliveira sorbía su pernod y los miraba gozándolos. Era insensato querer explicarle algo a la Maga. Fauconnier tenía razón, para gentes como ella el misterio empezaba precisamente en la explicación. La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica de Gregorovius. (Cortázar 2016, 39)

La incomodidad generada, o el tipo de consciencia que propone la Maga desde su posicionamiento como quien pregunta por la “filosofía Zen” o cualquier otro tipo de explicación, coloca de manifiesto la imposibilidad del discurso según la racionalidad de los personajes masculinos. Desde la perspectiva de Butler contamos con que el discurso visto de esta manera, de manera transversal, debe tomar en cuenta la producción negativa del cuerpo, la subjetividad, e identidad de la mujer. Butler plantea: “[si] el discurso produce la identidad, suministrando e imponiendo un principio regulador que invade completamente al individuo, lo totaliza y le otorga coherencia, entonces parecería que, en la medida en que es totalizadora, toda «identidad» actúa precisamente como «alma que encarcela al cuerpo».” (Butler 2001; 98). De acuerdo a *Rayuela*, Luis Haras advierte y contrasta los dos universos representados

por la Maga y Horacio cuando dice, “Oliveira –un hombre asfixiado por la intelectualidad– y también la Maga –una especie de personificación del instinto práctico en su forma pura– en *Rayuela*, [...]” (Harss 1975, 273). “Intelectualidad” versus “instinto”, y el estado de forma “pura” en el que fluye la Maga, supone insatisfacción y desconcierto, ya que Horacio y el Club son encarcelados por el discurso que los recluye en la necesidad de tener que dar alguna explicación a ese magma de incomprensiones que representa la Maga.

Desde el ángulo epistolar que Cortázar propone en sus misivas a editores, amigas y amigos, se encuentra manifiesta su valoración sobre la Maga y el efecto de las acciones que como mujer desencadena en el pensamiento racional de Oliveira. Desde las propias palabras de Cortázar, se observa la brecha que se abre entre la Maga y Oliveira según la racionalidad. Cortázar, en carta de 1962 que escribe a su amigo poeta Fredi Guthmann, se refiere a Horacio, expresando:

Contrariamente a vos, el personaje central no cree que por los caminos del Oriente se pueda encontrar una salvación personal. Cree más bien (y en eso se parece a Rimbaud) que *il faut changer la vie* pero sin moverse de ésta. Entrevé esa vieja sospecha de que el cielo está en la tierra, pero es demasiado torpe, demasiado infeliz, demasiado nada para encontrar el pasaje. Todo eso se mezcla con episodios que van mostrando lo que le pasa en este mundo a un tipo que pretende ser consecuente con esas ideas. (Cortázar 2016, 607)

Cortázar ofrece una descripción de los caminos que Oliveira persigue en el plano de sus búsquedas reflexivas e intelectivas, lo cual detalla el tipo de racionalidad que pretende construir este capítulo. Cortázar describe a Oliveira como quien se encuentra en permanente búsqueda de sentidos que inauguren un nuevo modo de ser, adeudado en la historia de la civilización y del pensamiento Occidental. Una de las claves que ofrece Cortázar sobre la descripción de Oliveira radica cuando menciona que las búsquedas del personaje no se registran del todo por los “caminos de Oriente”, el camino es ella misma y no la ilusión de encontrarla en una teoría o un “ismo”. Luce Irigaray de acuerdo al “goce” en la mujer nos dice:

«Ella» es indefinidamente otra en sí misma. Ello explica sin duda que la llamen lunática, incomprensible, agitada, caprichosa... Y sin que sea preciso evocar su lenguaje, con el que «ella» arranca en todas las direcciones sin que «él» descubra en ello la coherencia de sentido alguno. Palabras contradictorias, algo locas para la lógica de la razón, inaudibles para quien las escucha con rejillas predispuestas, un código completamente preparado de antemano. (Irigaray 2009, 21)

El extravío que vive Oliveira al no poder sujetar a la Maga en los “camino de Oriente” o su sistema de pensamiento, evidencian una realidad, Oliveira se encuentra “atado por su intelectualismo [donde] solo puede describir el mundo, mientras la Maga tiene un contacto directo y concreto con la realidad, un contacto que el mismo Oliveira reconoce y quisiera captar: [...]” (Kristine 1989, 34). El “intelectualismo” pierde el contacto con el mundo y vuelve costra la autoafirmación de la Maga en su sensibilidad al no poder Oliveira vivir no solo de conceptos, dudas, y categorías históricamente sexistas.

Butler en diálogo con la propuesta de análisis literaria de Monique Wittig subraya el modo de operación de una “filosofía artificial” que divide para vencer. Butler plantea: “[s]in embargo, las obras literarias tienen un acceso privilegiado a este campo primario de abundancia ontológica. La separación entre forma y contenido se refiere a la división filosófica artificial entre pensamiento abstracto universal y realidad material concreta.” (Butler. 2007, 238). Desde la perspectiva Butler, el corazón filosófico y teórico de Oliveira muestra el grado de especialización de la razón al dividir el mundo y sus cosas. Abstracción y universalidad expresan cómo el pensamiento masculino se sustenta. Oliveira lo reconoce cuando dice: “pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético.” (Cortázar 2016, 29).

Contrasta la postura de Horacio leída desde Morelli en lo referente al culto de la tradición, al saberse que Morelli es un personaje que Horacio tiene en alta consideración por sus posturas filosóficas. Contrariamente a Horacio, Morelli decide dejar por fuera de su obra a dichos nombres de la tradición intelectual. *Rayuela* narra:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. [...] Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes. (Cortázar 2016, 384)

La postura de Morelli, indica que la lista de culto de Horacio, dependiente de su pensamiento, muestra una intención por parte de Morelli y es la de deshacerse de la hegemonía de las estructuras del pensamiento, lo obvio y el lugar común, rebasando el tema de los precursores intelectuales, volcándose sobre su propia creación como un llamado a la creación genuina, personal. Olga Osorio al subrayar a *Rayuela* más como un instrumento generador de preguntas, nombra la posibilidad negada según los hombres: “[p]ero, al contrario que los sistemas filosóficos que intentan encerrar a la realidad en un sistema cerrado

de ideas, en *Rayuela* no se pretende aportar ninguna solución ni ninguna verdad absoluta. No se trata de explicar el mundo, sino de hacer patente la necesidad que de encontrar dicha imposible explicación tienen los hombres.” (Osorio 2002, 17). Horacio, sin hacerlo totalmente evidente, es consciente de la imposibilidad de su pensamiento, incluso frente a Morelli, cuando dice: “—Intuir —dijo Oliveira— es una de esas palabras que lo mismo sirven para un barrido que para un fregado. No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, de Husserl o de Wittgenstein.” (Cortázar 2016, 470).

En *Cortázar el mago* de Carmen Ortíz, a propósito de la relación Cortázar y pensamiento, Ortíz subraya las temáticas y problemáticas que *Rayuela* aglutina:

Luego cuenta [Cortázar] que cuando llegó a París leyó filosofía y poesía del vedanta y los libros de Suzuki. Recuerdo lo que dijo Eco, acerca del interés que se despertó en la década del 50 en Europa por Suzuki y sus enseñanzas sobre el zen. [...] El zen propone como Cortázar, la llegada al conocimiento o la iluminación (satori) por un camino directo, sin la intermediación intelectual. Y además esa iluminación tiene que compartirse con otros, [...] (Ortíz 2010, 54)

La identificación de un mundo espiritual iluminado (Oriente), se configura como una constante en las búsquedas de Oliveira en tanto la Maga ha encontrado el ansiado secreto que unifica pensamiento y vida, es decir, un mundo no intermediado por el lenguaje masculinista, siguiendo a Ortiz en su valoración de Oriente. Butler estima ese lugar de la mujer, ella plantea: “[d]entro de un lenguaje completamente masculinista, falogocéntrico, las mujeres conforman lo *no representable*. Es decir, las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, una ausencia y una opacidad lingüísticas.” (Butler. 2007, 59). En consecuencia, el reconocimiento de Oliveira con el pensamiento de Occidente, identifica, paralelamente, a la Maga con los sentidos del misterio, del riesgo, los sentidos de un tipo de pensamiento que busca liquidar la vida sometida como cuando la Maga le dice a Oliveira “—No sé —dijo la Maga—. Yo pienso a veces en matarme pero veo que no lo voy a hacer. No creas que es solamente Rocamadour, antes de él era lo mismo. La idea de matarme me hace siempre bien. Pero vos, que no lo pensás...” (Cortázar 2016, 105).

La incomodidad de Oliveira se traduce paulatinamente en el reconocimiento de la Maga como un ser que habita el mundo del sentido no racional, mediado por el juego de la rayuela. No obstante, la crítica literaria de género observa en la valoración de aquello que es la Maga por Oliveira, el mandato de la diferencia sexual elevado a lo femenino ininteligible. Nouzeilles lo recuerda: “[s]in embargo, como veremos, la apelación a la alteridad femenina

no refuta el hecho de que la organización significativa de *Rayuela* esté armada sobre la violencia sexual y la exclusión sistemática de las mujeres.” (Nouzeilles 2001, 67). En este sentido, las preocupaciones de Oliveira bajo la mirada de la Maga a partir de su plena consciencia sobre sí misma, de su libertad, y su autonomía, comienza a demarcar otro discurso, el de la otra Maga ilegible para él. *Rayuela* plantea dicha preocupación: “[m]ás tarde a Oliveira le preocupó que ella se creyera colmada, que los juegos buscaran ascender a sacrificio, [...]” (Cortázar 2016, 43).

Pensar, ser, existir, sin la garantía del “logos” o la “razón” es imposible para Oliveira. El poder de la presencia de la razón y el principio del logos a través de los ríos metafísicos que no se atreve a nadar, segmentan su vida que no se puede sustraer a las determinaciones ni de la razón ni del ser. Sin embargo, a Oliveira le queda una alternativa, una posibilidad de salvación consistente en que la “Maga representa el doble complementario de Oliveira, el opuesto que él necesita para poder recobrar la unidad perdida. Oliveira, intelectual, pasa el tiempo analizando la realidad en vez de vivirla, porque, como él mismo admite, le cuesta mucho menos pensar que vivir.” (Kristine 1989, 34).

Oliveira presiente otros modos de ser y de estar que le requieren deshacerse de sus esquemas mentales, y la fragmentación de su lenguaje. Él lo expresa cuando dice: “[...] en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente.” (Cortázar 2016, 31). El reconocimiento de la carencia por parte de Oliveira propone un tipo de consciencia que no logra abarcar las cosas fundamentales de la realidad, y que se comienza a leer en él como carencia, falta, impedimento, ante la posibilidad del fracaso. Laureano Ralón lo identifica cuando dice acerca de las búsquedas en la narrativa cortazariana:

El fracaso individual de los protagonistas –que pese a la diversidad de sus técnicas y tácticas no logran trascender el subjetivismo radical y el individualismo metodológico propiciados por la modernidad, desembocando invariablemente en un solipsismo nihilista- es un componente necesario de un proceso más general de apertura existencial que comienza con «El perseguidor» (1959), continúa en *Los premios* (1960) y finaliza en *Rayuela* (1963). (Ralón 2015, 86)

Se infiere que Oliveira, contiene una subjetividad que es construida por la hegemonía intelectual que lo desborda, lo sujeta, y lo ubica en su afán de conquista de una verdad universal. “La «sujeción» o *assujétissement* [que vive Oliveira] no es solo una

subordinación, sino también un afianzamiento y un mantenimiento, una instalación del sujeto, una subjetivación.” (Butler 2001, 103) que divide todo lo referente al término mujer.

Si se propone que la relación entre la Maga y Oliveira es una relación definida por la desigualdad, sustentada en el acuerdo cultural que define quién debe detentar el conocimiento y cuáles son las acciones a proseguir según el género, tenemos que preguntar entonces, ¿en qué consiste y cómo se representa la desigualdad según la racionalidad que atribuimos a Oliveira como sistema que lo privilegia como representante del conocimiento racional?

2. Logos y mujer

La Maga como mujer tiene acceso a los niveles de comprensión que Oliveira busca denodadamente a través de la razón. Oliveira, categóricamente observa en las mujeres un destino, él dice: “—Las mujeres son la muerte —dijo Oliveira—.” (Cortázar 2016, 367). Como mujer, la Maga aglutina las preguntas y las respuestas a las nociones fundamentales sobre la existencia, sobre la pluralidad de sentidos posibles entre la alquimia pensamiento y vida, sobre los absurdos que van en contravía a una vida racionalizada, y sentidos del ser que la Maga habita en lo que Oliveira llama “mundo Maga”.

Para Oliveira es una sorpresa que la Maga no alcance a tener plena conciencia sobre el significativo que ella es, al aglutinar de manera espontánea y vital los sentidos que Oliveira persigue a través de esquemas interpretativos como el “logos” o la racionalidad moderna.

Oliveira dice:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la *golondrina*. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. (Cortázar 2016, 112; énfasis añadido)

Si bien el término “logos” no es referido de manera directa en el fragmento citado, implícitamente se lee una referencia a la “metafísica” de Heráclito en relación al pensamiento clásico griego. Centrando la atención en la metáfora filosófica de los “ríos metafísicos” mencionada por Oliveira, se desprende una conclusión parcial sobre la Maga; ella vive tales ríos metafísicos, ella vive el principio, y es “entidad” del principio si enlazamos esta noción con la categoría de “lectora nómada”, significada en la noción de “entidad” o ser cambiante según la mujer que lee en multiplicidad de contextos. Se perfila, entonces, toda una brecha que Oliveira no puede superar, ya que la Maga vive el principio y Oliveira lo piensa. En este

sentido, la relación de Oliveira y la Maga se plantea como una relación de dos orillas, divididas por un río en el que el “logos” es saqueado por quienes usufructúan dicho término en desmedro, en este caso, de la Maga. Butler en *Cuerpos que importan* (2002) dice: “[t]eorizar a partir de las ruinas del Logos invita a hacerse la siguiente pregunta: ‘¿Y qué ocurre con la materialidad de los cuerpos?’” (Butler 2002, 12).

La representación de la Maga como golondrina en la anterior cita de la novela contiene significados que se ubican entre los sentidos del absurdo y lo efímero. Un absurdo lo representa la maternidad que lleva a cabo la Maga con Rocamadour y las búsquedas que la Maga provoca en París, el ser mujer migrante con un niño de brazos proveniente del Uruguay, y el haber pasado por una experiencia de abuso sexual por parte del negro Irineo que ella resignifica a través de la celebración de su propia vida y el relato autobiográfico.

“La golondrina”, metáfora de la Maga como quien vuela los ríos metafísicos, secunda otra faceta de la mujer, y es su necesidad de libertad a pesar de la realidad que Oliveira no termina de comprender cuando dice: “esta mocosa, con hijo en los brazos para colmo, se metía en una tercera de barco y se largaba a estudiar canto a París sin un vintén en el bolsillo.” (Cortázar 2016, 36).

Pese a las circunstancias alrededor de la Maga, ella desafía la necesidad de saber y los significados del “logocentrismo” como universo absoluto y trascendental. Nouzeilles desde la perspectiva binaria de la novela expone críticamente: “[e]n la cultura logocéntrica, el sentido se construye a partir de pares binarios opositivos donde se libra una batalla que siempre es ganada por el *mâle* porque no hay lugar para ambos en esa dinámica de la oposición.” (Nouzeilles 2001, 106), ratifica binarios como pensamiento y acto, frente a las situaciones más inverosímiles que la Maga vive. Oliveira dice: “[...] hasta Perico Romero, condescendía a admitir que-para-ser-hembra-la-Maga-se-las-traía.” (Cortázar 2016, 37). Cabe preguntar entonces, ¿qué quiere decir que la Maga habite, nade, viva, los “ríos metafísicos”? ¿A qué noción de “metafísica” alude Oliveira? ¿Qué quiere decir que la Maga se las traiga como hembra?

Si bien hemos propuesto que la mujer, en este caso, la Maga como personaje literario, queda atrapada o cautiva según la naturaleza de su pensamiento; operativamente pasemos a revisar cómo se constituye el concepto de “logos” el cual cimenta el concepto de “metafísica” y nutre el concepto de “racionalidad” que estamos rastreando en Oliveira. Sin embargo,

quienes tendrán acceso al saqueo del “logos” como lo propone Butler, seré el hombre. Observemos cómo “[l]a noción de λόγος, [...] en Heráclito apunta a un principio metafísico que rige el devenir del universo y por ello, podría pensarse como ley del universo. Esta idea, [...] arrastraría consigo también al *hombre*, pues *Heráclito atribuye a la mismísima alma* un λόγος, [...]” (Quiroz 2014, 14; énfasis añadido).

El “logos” comprendido como principio que rige el universo, construye un tipo hombre al darle al alma el atributo del “logos”. Esta comprensión si bien usufructúa la idea de orden, otro sentido implícito, es el relacionado con la mujer como destino y naturaleza. Marianne Weber expone: “[p]or el contrario, el ser y el destino del sexo femenino se tornan invariablemente en un objeto fundamental de reflexión. Puesto que la mujer, a diferencia del hombre, tiene ciertas características singulares, su destino no puede ser por completo idéntico a él. La naturaleza del hombre y la de la mujer se comportan como dos círculos que no coinciden del todo”. (Weber 2007, 95).

En los designios de la diferencia sexual que construye Oliveira, la “razón” y el “logos” funcionarán como mecanismo, principio o vehículo que (espera) le conduzca a la conquista de la unidad, al ansiado centro del conocimiento, o a la unión de las dos orillas que representa de un lado la Maga y del otro lado la búsqueda del centro o el “Kibbutz del deseo” en Oliveira. La brecha entre vitalidad representada por la mujer en *Rayuela*, y el sistema de pensamiento de Oliveira, comprende no solo a la Maga. Nouzeilles describe los “ríos” que representa la Maga como lo que le permite construir a Oliveira la marca sobre el sexo. La autora nos dice: “[e]s el estado de naturaleza de la Maga el que le permite sumergirse en los «ríos» que Oliveira describe y define, pero es siempre el deseo de Oliveira el que le da valor y quien termina apropiándose los para sus propios fines.” (Nouzeilles 2001, 72).

La representación de la mujer como río metafísico que representa dos orillas, genera relaciones binarias en la narrativa de *Rayuela*, en las que se recrea el binario masculinista Traveler- Horacio, u otros artefactos representativos del orden de género como el tablón que suspende en el vacío a Talita. Carlos Fuentes en su mirada fantástica sobre *Rayuela* plantea lo “desconocido en *Rayuela*”, que para efectos de la propuesta de género en la Maga, promueve repensar las expresiones de género inéditas en las relaciones y acciones que sus personajes plantean en lo inverosímil o el absurdo. En clave de las orillas que recrea la novela, fuentes nos dice:

En este doble destierro, que también es un doble destiempo, comienzan a dibujarse las figuras desconocidas de *Rayuela*. Su presencia en la novela va acumulando cuanto han sido y llevan dicho. Pero, al cabo, solo serán viables —Oliveira, la Maga, Talita, Traveler— si se dan cuenta de que, como quiere Cortázar, aparte de nuestros destinos, formamos parte de figuras que aún desconocemos. (Fuentes 2019, LIV)

La relación Horacio-Traveler se define como suelo firme que salva a la mujer. Sin embargo, la “figura desconocida” para la propuesta de género se representa en el salto al vacío de Talita, acción que adscribe otros significados tanto a la mujer, como al binario Horacio-Traveler. Talita sostenida en el vacío desafía al “logos”, el tablón será entonces el dispositivo que ruptura el sistema d género, Talita dice: “[n]o voy a saber atar la soga —dijo Talita—. Oliveira y vos saben hacer nudos, pero a mí se me desatan en seguida. Ni siquiera llegan a atarse.” (Cortázar 2016, 266).

En esta línea, el vacío se convierte en la ceguera de “logos” masculinista. El movimiento de Talita coloca en cuestión los significados de la diferencia sexual, no por consistir en una acción temeraria. Talita deviene en nudo porque es ella quien con su movimiento puede unir, volver a iniciar el continuo de las cosas. Irigaray advierte este giro del estatuto de la mujer cuando dice:

En virtud de ello, cuando los movimientos de mujeres ponen en tela de juicio las formas y la naturaleza de la vida política, el juego actual de los poderes y de las relaciones de fuerza, trabajan efectivamente para una modificación del estatuto de la mujer. En cambio, cuando esos mismos movimientos apuntan a una mera inversión en la titularidad del poder, dejando intacta la estructura de éste, entonces vuelven a someterse, lo quieran o no, a un orden falocrático. (Irigaray 2009, 60)

Sydney Aboul-Hosn define el “logos” según Oliveira, diciendo: “For Oliveira, the search for the logos represents the effort to bring order and understanding to a world which is basically illogical and chaotic, [...]” (Aboul-Hosn 1995, 307). Según Aboul-Hosn, el entendimiento representa la condición básica en el esfuerzo de conquista del “logos” o un mundo ordenado; un camino que a juicio del imaginario masculino de la novela, puede garantizar la conquista de la verdad absoluta. Sin embargo, el desajuste del control falocrático Talita lo problematiza como lectora nómada, a través del dispositivo del tablón. En efecto, la escena del vacío representa a la mujer en la lúdica del acto circense, en la performatividad del absurdo.

Los conceptos de “orden” y “entendimiento” según el discurso del “logos” como unidad y coherencia, asimilan a Talita y a la Maga como lo que queda por fuera de la

organización de la realidad. Materialidades como la del cuerpo y el tablón, significados como puente, representan las vías de acceso de Oliveira y Traveler para acceder y tragar cualquier orden diferente al masculino. Nouzeilles lo advierte: “[s]i en la mayoría de las ficciones de Cortázar los puentes y pasajes son figuras textuales que ponen en contacto espacios, tiempos y perspectivas en tensión (Montaldo 1991^a, 583), en *Rayuela* son sobre todo los cuerpos de las mujeres los que Oliveira utiliza como vías de acceso a mundos alternativos.” (Nouzeilles 2001, 71). En este sentido, Oliveira-Traveler expresan la importancia de sus esquemas de ordenamiento de la realidad, y a su vez, expresan el fracaso de pensar a la mujer según sus moldes mentales. Oliveira lo expresa: “llegué a aceptar el desorden de la Maga como condición natural de cada instante, [...]” (Cortázar 2016, 26).

Aboul-Hosn amplía su valoración acerca del “logos” en *Rayuela* subrayando las críticas a Cortázar frente a la marginalización de los personajes femeninos en la novela. Su crítica nos dice: “Julio Cortázar’s *Rayuela* has been described as an “anti-novel” in which the reader participates with the main character, Oliveira, in the search for the logos and sense of identity and unity. Cortázar has been criticized for the marginalization of his female characters, particularly la Maga”. (Aboul-Hosn 1995, 307). Para Aboul-Hosn, el “logos” en *Rayuela* solo le da cabida a la búsqueda frenética del principio por parte de los hombres en la novela.

La construcción de la mujer en *Rayuela* como “hembra” que se las trae, o la valoración por parte de Morelli de un “lector-hembra”, expone la marginalización que se opera en la mujer desde el lenguaje de la mano de Cortázar. Siguiendo la propuesta crítica del binarismo basado en los dos modos de lectura que propone *Rayuela* según el tablero de direcciones, Laura Gentilezza observa que la propuesta del “lector cómplice”, subsume una contradicción en Cortázar, al sustentar el modo de lectura abierto en los significados del “lector hembra” como representación de la pasividad, máxime cuando su justificación descansa en un sexismo literario. Según la crítica:

La imposibilidad de Cortázar de escribir «lector macho», que sería el opuesto del «lector hembra», no sólo da cuenta de la asociación entre pasividad y feminidad sino, sobre todo, de una relación plana con la lengua que no advierte los matices que las discusiones contemporáneas mantienen sobre la cuestión. Fácil sería entonces, desde los debates actuales, hacer una lectura donde sencillamente se buscaran los significantes que vinculan el discurso de Cortázar con aquel donde todos los sentidos asociados a lo femenino quedan supeditados a otros significantes que, además, no están mencionados como masculinos porque esa cuestión está invisibilizada. [...] incluso Cortázar que pretende hacer de la

intervención sobre el género un punto central de su poética, al menos en este texto, no puede intervenir sobre el género en esa coyuntura sociopolítica y luego se excusa con un argumento políticamente correcto. La ausencia de una categoría como «lector macho» no hace más que señalar esa posibilidad. (Gentilezza 2020, 108)

Desde la crítica literaria feminista se advierte el desacierto de adscribir lo pasivo a la mujer, máxime cuando en *Rayuela* yace una propuesta de género en la Maga y sus representaciones como mujer, como madre, como migrante, como mujer abusada sexualmente, y como vitalidad, frente a un imaginario de género gobernado por la diferencia sexual en producción de un género en la mujer de *Rayuela*. Gabriela Nouzeilles según *Rayuela* y la textualidad literaria hace su crítica al universo sexista en la novela cuando dice: “[l]a misoginia textual no ha estado sólo anclada en la recurrencia de estereotipos centrados en la oposición tradicional entre el ángel del hogar y la prostituta contagiosa y sus variantes, sino que ha sido el resultado inevitable de las reglas mismas de funcionamiento de la representación y de los principios sistematizadores del orden simbólico.” (Nouzeilles 2001, 64).

Cortázar, siendo consciente del trasfondo de desigualdad e inequidad que secunda al proponer lo pasivo como representación ligada a la mujer bajo el frontispicio ideológico de “lector-hembra”, se disculpa y reconoce un error por desconocimiento, el cual la crítica parece haberle perdonado. No obstante, se evidencia entonces, lo que Joseph Sharkey propone advirtiendo que así haya una lectura pasiva, en términos hermenéuticos siempre hay un sujeto que tiene valoraciones importantes como preconcepciones o sentidos que arrastra la persona, volviendo imposible el tema de una lectura pasiva. Sharkey dice:

Cortázar has apologized repeatedly for the first term, and he retained the labels as they were originally coined as a kind of penitential testimony to his former ignorance. He seems to have been forgiven generally. What remains to be regretted about this opponentless debate is the fact both the author and his critics took exception only to the implication that women are passive by nature, not to the implication that passivity is inherently inferior, particularly with respect to good reading. This puts us in danger of throwing the baby out with the bath water. Properly assured that women can be lectores activos, too, we let the matter drop, and thus tacitly assent to the machismo behind this disdain for passivity. (Sharkey 2001, 425)

Continuando en el rastreo de los sentidos más propios de un pensamiento según el “logos” en *Rayuela*, preguntamos, ¿a qué sistema pertenecen las categorías de “orden”, “método”, y “realidad” de Oliveira? Oliveira brinda una pista cuando dice: “[...] me costaba mucho menos pensar que ser, que en mi caso el *ergo* de la frasecita no era tan *ergo* ni cosa parecida, [...]” (Cortázar 2016, 27). Oliveira lo expresa puntualmente, su visión de las cosas

en el mundo posiciona de un lado la adhesión del pensamiento a la ley del raciocinio, el método, y del *a priori*, y del otro lado, el ser. En referencia a la relación entre sujeto y ley, Butler plantea: “[l]a rendición ante la ley podría entonces interpretarse como la consecuencia inevitable de una vinculación narcisista a la continuación de la propia existencia.” (Butler 2001, 126).

Si bien el discurso de Oliveira detentado en la conminación del “ergo” que con humor cita en referencia al pensamiento ilustrado, por efecto, ratifica la presencia y la importancia del pensamiento cartesiano contenido como entendimiento que antepone el pensar a la existencia, en la alocución latina *cogito ergo sum*. El esquema de pensamiento y de orden, desde los cuales Oliveira significa su percepción de la Maga, se agrieta a medida que Horacio visualiza a la Maga en Talita y a medida que el tiempo y la distancia juegan un papel en el recuerdo de Horacio. *Rayuela* retrata la incomodidad creciente de Oliveira frente a las rupturas de la “ley” que Oliveira transversaliza en su vida y pensamiento. Oliveira dice: “[e]n esos días andaba [Horacio] caviloso, y la mala costumbre de rumiar largo cada cosa se le hacía cuesta arriba pero inevitable. Había estado dándole vueltas al gran asunto, y la incomodidad en la que vivía por culpa de la Maga y de Rocamadour lo incitaba a analizar con creciente violencia la encrucijada en que se sentía metido.” (Cortázar 2016, 443).

Este tipo de ideas, pertenecientes a la racionalidad como “episteme” tradicional, o la “encrucijada” mental de Horacio, solo logra entender la realidad a partir de la división y de la disección de su objeto de análisis. En efecto, según este tipo de comprensión de las cosas y de lo humano, es patente el hecho de que Oliveira divida a la mujer en conceptos binarios que construyan su lugar de enunciación discursiva como estrategia invisibilizadora que opera el conocimiento en su estrategia simbólica. Oliveira en su necesidad de saber qué hay en el interior de la Maga, en su necesidad de diseccionar con el bisturí discursivo se pregunta: “¿[p]ero qué tenía ella [la Maga] en su cabeza? Aire o gofio, algo poco receptivo. No era en la cabeza donde tenía el centro.” (Cortázar 2016, 39).

3. Aire y gofio, expresiones de una “metafísica de la sustancia”

La referencia a la Maga sobre sus contenidos mentales según el ser mujer, potencia la crítica a Oliveira desde la mencionada pregunta: “¿Pero qué tenía ella en la cabeza? Aire o gofio, algo poco receptivo. No era en la cabeza donde tenía el centro.” (Cortázar 2016, 39), como expresión de la racionalidad y situación de género que la Maga tiene que vivir por ser

mujer. Identificar el aire¹ como lo que habita un pensamiento, o el gofio,² como lo propio de un pensamiento que no alberga las ideas centrales de la historia del pensamiento o la dialéctica moderna, es una acción que se sustenta en la producción ficticia de un tipo de mujer basada en el género.

¿En qué se relaciona la “metafísica” de los ríos metafísicos de Oliveira, con la “metafísica de la sustancia”? ¿Cuáles son los vasos comunicantes que se establecen entre dichas metafísicas? Judith Butler rastrea la noción de raigambre filosófica. La pensadora puntualiza cuando propone:

La metafísica de la sustancia es una frase relacionada con Nietzsche dentro de la crítica del discurso filosófico. En un comentario sobre Nietzsche, Michael Haar afirma que numerosas ontologías filosóficas se han quedado atrapadas en ciertas ilusiones de «Ser» y «Sustancia» animadas por la idea de que la formulación gramatical de sujeto y predicado refleja la realidad ontológica previa de sustancia y atributo. Estos constructos, según Haar, conforman los medios filosóficos artificiales mediante los cuales se crean de manera efectiva la simplicidad, el orden y la identidad. Pero en ningún caso muestran ni representan un orden real de las cosas. (Butler. 2007, 77)

La “metafísica”, como elaboración de un discurso que nutre el mito de la razón, axial al sistema de representación que polariza y binariza la realidad, constituye a través de la relación hombre-mujer uno de sus motivos centrales a diagramar y escindir, según Butler, cuando propone que dicha metafísica no refleja la realidad ontológica del sujeto, y constituye un “medio filosófico artificial”.

Uno de los principales problemas de dicha representación emerge cuando el significante es encerrado arbitrariamente en el registro unívoco del sentido, como si habláramos de una sola mujer, olvidándose que la Maga es una totalidad, es pluralidad, es contradicción, no es un sistema. Nancy Paola Moreno a propósito de las mujeres que habitan en la Maga, propone otro matiz de ella en cuanto su representación:

La Maga es el retrato de una suma de imperfecciones que pudo ser luz. Adora el color amarillo y los cigarrillos Gitanes. No quiso creer en aquel invento humano de la perfección. Su misterio la convirtió en una mujer vital y compleja. En una eterna pregunta que jamás se extingue. Sufre irremediabilmente al regresar a sus recuerdos, pero es capaz de nadar extensos ríos metafísicos que ningún hombre comprendería. (Moreno 2017)

¹ De los cuatro elementos, el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos. En las cosmogonías elementales, [...] está más generalizada la creencia en el aire como fundamento. La concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de la vida. [...] (3). Dice Gastón Bachelard que, para uno de sus más preclaros adoradores, Nietzsche, el aire es una especie de materia superada, adelgazada, como la materia misma de nuestra libertad. (Cirlot 1992, 60).

² Tipo de harina hecha de trigo o millo.

La representación de la Maga comienza a ganar en matices, dislocando el proceso de representación hegemónico como realidad a confinar, a asegurar. Cristina de Peretti describe dicho proceso en una mirada que enriquece los modos de ser del personaje literario, ella dice:

El representar no es ya el percibir lo presente a cuya desnudez pertenece el percibir mismo y precisamente como una clase peculiar de presencia en lo presente desnudo. El representar ya no es el desnudarse para..., sino el captar y comprender de... Lo que domina no es el presente sino el ataque. Ahora, en virtud de la nueva libertad, el representar es un proceder desde sí en el dominio de lo asegurado que previamente es preciso asegurar. (Peretti 1989, 26)

La Maga hace inviable la “representación” como proyecto de unificación de la mujer a través del “ataque de la representación” que nombra Peretti, y que tomamos para leer la unificación de sentidos por parte de Oliveira. Desde la libertad de la representación, y desde la Maga multiplicada en contraste a la fijación de identidad que opera la “metafísica de la sustancia” problematizada por Butler según el término de “género”, Filer celebra la pluralidad de la mujer en la Maga, como a su vez denuncia el sistema que pretenda unificarla. Filer dice:

La Maga, personaje de estirpe surrealista, representa para él todo lo que quiere y no puede (o teme) ser: un ser humano cuya experiencia vital no está mediatizada por elucubraciones mentales, cuya captación de la realidad es intuitiva y no está sujeta a los límites de la razón. Horacio la admira y la envidia, al mismo tiempo que la desprecia como intelectual inferior. Las inquietudes y búsquedas que comunica *Rayuela* configuran un ámbito de camaradería intelectual masculino que excluye o desvaloriza la participación de los personajes femeninos, relegándolos a funciones subalternas.” (Filer 2002, 69)

Pensando en la construcción de la identidad según el mecanismo de transparencia de la representación, Judith Butler pregunta: “¿qué significado puede tener entonces la «identidad» y cuál es la base de la presuposición de que las identidades son idénticas a sí mismas, y que se mantienen a través del tiempo como iguales, unificadas e internamente coherentes?” (Butler. 2007, 70). La reflexión en torno de la “metafísica de la sustancia” dinamiza la discusión sobre la estrategia y los métodos con que se sirve la diferencia sexual, al unificar bajo la categoría de identidad, la pluralidad de sentidos de la Maga. ¿Qué sucede entonces, cuando Oliveira ante el fracaso comprensivo de la Maga nombra todo lo referente a ella como “mundo Maga”?

La “racionalidad hegemónica” adquiere importancia al ser la expresión de una “metafísica de la sustancia”, la cual reduce a un solo significado el universo ontológico de la Maga en conceptos tales como método, realidad, objetividad, identidad, y univocidad. La

apariencia del orden establecido en las cosas, o los efectos del sistema de representación unívoco, se evidencia cuando Horacio conoce a Talita:

Cuando Traveler le presentó a Talita en el puerto, tan ridícula con ese gato en la canasta y un aire entre amable y Alida Valli, volvió a sentir que ciertas remotas semejanzas condensaban bruscamente un falso parecido total, como si de su memoria aparentemente tan bien compartimentada se arrancara de golpe un ectoplasma capaz de habitar y completar otro cuerpo y otra cara, de mirarlo desde fuera con una mirada que él había creído reservada para siempre a los recuerdos. (Cortázar 2016, 313)

Así, la “metafísica de la sustancia” viene a ser desestabilizada por la presencia y el pensamiento de la mujer, el cual no tiene un centro absoluto, y en el cual las premisas que fundamentan su “yo” vienen a ser significadas por el “aire o “gofio”, o un gato en un canasta, que tanto desconcierta a Oliveira, según su universo de significados que prioriza un entramado representativo que entra en crisis ante los modos comprensivos de la mujer y el saber que “no era en la cabeza donde [la Maga] tenía el centro” (Cortázar, Rayuela 2016, 39). Natalia Plaza advierte cómo se va diluyendo la representación unívoca de la Maga, a través de un más allá que sobrepasa los significados del ser mujer de la novela. Plaza dice:

A pesar de la visión machista que rodea al personaje de la Maga, Horacio no puede dejar de pensar en la Maga como un personaje puro, distinto, capaz de obviar cualquiera de las necesidades y los cuestionamientos filosóficos y vitales que le ahogan. La Maga no sería, según nuestra lectura, la antítesis de Horacio, sino el más allá de lo material y lo pensable, lo abstracto de un pensamiento de lo absurdo, surrealismo puro. (Morales 2019, 71)

El que la mujer, en este caso la Maga, no cuente con un centro significado según la razón, representa una fractura de la “metafísica de la sustancia”, y de sus representaciones, abriendo paso a la ontología según la mujer en los registros de lo “puro”, según Plaza. Aboul-Hosn nos dice al respecto refiriéndose al “logos” como concepto de conocimiento que organiza la realidad según un centro o unidad comprensiva: “[t]he impossibility of locating a center which will be part of the total structure makes Oliveira’s philosophical search futile. It is the same dilemma faced by Cortázar in writing the “anti-novel”. The frustration and the compulsion of the search for the logos is manifested on a linguistic, philosophical and literary level. So Oliveira is doomed to failure from the beginning, (Aboul-Hosn 1995, 308).

La Maga al convertirse en sujeto por fuera del centro de Oliveira, al demarcarse de la diferencia sexual arraigada en la razón, abre la posibilidad de dar voz y presencia a la mujer no ya como telón de fondo, sino como escenario y actuante. Golubov en razón de la mujer como sujeto que se construye, que se habla, y se escribe, dice: “[a]sí, es posible replantear la

manera en que reflexionamos la marginalidad para transformarla en una ubicación tanto de identificación como de desidentificación que permite la posibilidad del autodesplazamiento entre un lugar fijado en y por un sistema de representación y otros, [...]” (Golubov 2011, 6).

La imposibilidad de constituir en centro, de no descubrir la unidad metafísica en la Maga, para Oliveira se acentuará en que la mujer representa ese lugar o nivel que él desea alcanzar, pero que significa según Aboul-Hosn, una imposibilidad o fracaso para Oliveira. Como lo dice Aboul-Hosn, la búsqueda no tendrá otro resultado que la confirmación del anhelado sistema último como fracaso ante la Maga y su vida. Horacio lo entrevé cuando expresa: “[n]o se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros. Había que saber estar solo y que tanto querer hiciera su obra, me salvara o me matara, pero sin la rue Dauphine, sin el chico muerto, sin el Club y todo el resto. ¿Vos no creés che?” (Cortázar 2016, 224).

En este sentido, la Maga, así como la propuesta de la “antinovela” por parte de Cortázar, deviene en un propósito que se distancia del orden de las cosas en su versión hegemónica, un deslindarse del sistema masculino en la medida en que el conocimiento no ordena de manera tradicional el universo femenino de la Maga. Irigaray a propósito de las preguntas en torno a la diferencia sexual plantea la situación de Horacio como representación de la diferencia sexual. La filósofa feminista dice: “[p]or qué intentar hablar con un hombre? Porque mi deseo no es justamente el de hacer una teoría de la mujer, sino el de procurar su lugar a lo femenino en la diferencia sexual. Esa diferencia -masculino/femenino- siempre ha funcionado «en el interior» de los sistemas representativos, autorrepresentativos, del sujeto (masculino).” (Irigaray 2009, 118).

Desde otra perspectiva, desde la Maga, se comienza a observar que el pensamiento de la mujer se corresponde con los terrenos del “ser” filosófico, los terrenos del devenir de la vida de acuerdo a una visión de la misma que se sustenta en el cambio, en el ser nómada, en el vivir los ríos metafísicos, y en el representar el vuelo del mirlo o la golondrina. En este sentido, se observa que la Maga origina canales comunicativos a través de los registros de los sentidos poéticos y del absurdo, siendo estos sentidos, la expresión del desdén que Oliveira expresa sobre el ser de la Maga ante el miedo que le representa lo no conocido a su sistema de pensamiento, por tanto de vida.

4. Desafío al logos. Las servidumbres de una triste puta

En la relación Oliveira-Maga, Talita-Traveler, la mujer queda atrapada. Tales binomios definen una representación de la mujer tanto en la primera parte, como en la segunda parte de la novela. Si hemos dicho que las relaciones de *Rayuela* son relaciones estructuradas y gobernadas por un “sistema de género” que dice cuál es el lugar de la mujer, y cuál es el lugar del hombre, en tanto la razón, los roles genéricos, y la normatividad de género conocida como “heteronormatividad”, observemos dos momentos emblemáticos de la novela, Talita suspendida en el tablón, y el encuentro erótico entre la Maga y Oliveira.

Advertimos, ambas representaciones narrativas de la mujer juegan una representación de ellas mediada por el discurso masculino, y a su vez, dichas situaciones generan nuevos significados que pluraliza sentidos sobre la mujer, haciendo posible construir en sus búsquedas, de otros márgenes demarcados de las estructuras diferenciadoras, que es la propuesta de esta monografía, y es la de leer a la Maga como el personaje central de una propuesta que en el presenta reconoce desigualdades estructurales localizadas en lo literario. Natalia Plaza propone:

Una búsqueda más sustancial de la existencia humana’ podríamos decir que resume el objetivo primordial de *Rayuela*. Podemos decir que la Maga, la representación de las otras mujeres a través de ella, pugnan por otro tipo de existencia, desafían el mundo masculino y con ello la historia que las ha producido. La ‘atmósfera metafísica’ que introduce a manera de juego *Rayuela*, es trastocada por la presencia de la Maga y el cómo ella modifica e interpela el mundo de Oliveira. La rayuela como símbolo significa la invitación a vivir la vida desde la posibilidad del juego, la posibilidad de lo que no puede, y debería ser en una sociedad del deber en su sentido más riguroso. (Morales 2019, 60)

El “sistema de género” que representa Horacio y Traveler, tiene por función reglamentar los significados acerca de qué es ser hombre y qué es ser mujer en el plano social, afectivo, y erótico, como otra categoría que gobierna a la mujer y la deja en el medio de los significados binarios tales como Horacio-Traveler. Como Plaza argumenta, la Maga interpela a Horacio, se advierte en otras mujeres como Talita, preguntas y sospechas por parte de la mujer en la que la “diferencia sexual” muestra cómo la mujer queda atrapada. Talita lo reconoce cuando dice: “lo sé, o mejor lo supe cuando estaba a caballo en el tablón. Ustedes sí lo saben de sobra, yo estoy en el medio como esa parte de la balanza que nunca sé como se llama.” (Cortázar 2016, 289).

En efecto, observemos qué nos dice la Maga, la construcción de género masculina, en el encuentro erótico-afectivo entre la Maga y Oliveira, en el que la construcción de la

masculinidad de Horacio define el erotismo, la posición de la mujer y su sexualidad. *Rayuela* narra:

Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió *las servidumbres de la más triste puta*, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos [...] (Cortázar 2016, 43; énfasis añadido)

Nuevamente, es el discurso el que posiciona a la Maga. Nelly Richard en alusión al lenguaje como productor de discursos señala: “sabemos que el lenguaje, al nombrar, recorta la experiencia en categorías mentales, segmenta la realidad mediante nombres y conceptos que delimitan unidades de sentido y de pensamiento.” (Richard 1996, 734). Desde la experiencia del lenguaje como instrumento que recorta los significados de la mujer, los interrogantes que surgen son: ¿qué delimita, qué segmenta, qué recorta, por parte de Oliveira en la Maga, cuando ella es construida a través del discurso sexual como quien vive y bebe el “desafío al logos”, o es analogada al imaginario de una “triste puta”?

Desde la lectura del fragmento anterior, Oliveira establece una alianza entre un aspecto de su dominación simbólica, en este caso la sexualidad, y el lugar que la mujer ocupa en tanto es sujeto y sujeta por la sexualidad como sistema de género según la posesión masculina. La conminación sexual de Oliveira hacia la Maga se inserta en los sentidos del dominio de la mujer, del hombre como quien está autorizado para producir placer, y como quien tiene el estatuto para construir la representación de un estado de sensaciones y emociones análogas al “logos”, como desafío en la metáfora de una “triste puta”. Sin embargo, ¿dónde queda la Maga en esta situación?

Natalia Plaza desde su crítica al sistema de género de *Rayuela* plantea: “[l]a Maga acaba transformada en una fuente suprema de deseo, sus almas, sus intelectos no pueden conciliarse, pero sí sus cuerpos. Es en el ámbito del placer donde la Maga se convierte en un ser que pierde, ante Horacio, sus características inferiores genéricas y presenta un gran dominio y control de su ser.” (Morales 2019, 68). Las “servidumbres” de la Maga, entonces, leído desde la construcción de una propuesta de género que invierte el “rito” de posesión sexual, o celebración del orden masculino que da muerte a la mujer en la diferencia sexual, desde la lectura de Plaza, promueve en el goce y en el deseo otro tipo de mujer que Oliveira no ve.

La Maga es consciente de su ser mujer, y es ella quien da muerte al hombre en las veces del erotismo, ella le permite jugar el papel a Oliveira de quien cree tener la respuesta a su construcción como sujeto masculino. Kristine Ibsen, en la mirada sobre el ritual masculino en el que la mujer es analogada a las servidumbres sexuales de una “puta”, propone la importancia del papel de la Maga en los registros que ella juega como puente, como la posibilidad que ella es y que puede trastocar el sistema de prohibiciones que le son impuestas a la mujer: “Oliveira quiere apropiarse de la Maga, llevarla a su lado en un acto ritual de sacrificio. La convierte en “bestia” en “puta”, la degrada como si quisiera rebajar sus propios instintos animales a la razón. Sin embargo, La Maga se entrega a su rito, en primer lugar, porque lo ama, pero también porque tiene la intuición de que ella solo será un puente para Oliveira.” (Kristine 1989, 35).

Para Oliveira existirá una Maga que no comprenderá del todo. Todo lo contrario sucede con ella. La Maga se sabe a sí misma e invita a los otros a significarse en sus búsquedas, ya sea como puente, medio, o camino. Sin embargo, lo importante es que la Maga crea una fractura al sistema de género y se significa ella misma como la llave que abre la puerta, como entrada y salida a otros significados de mujer. Bourdieu ante la necesidad de resignificar la diferencia sexual nos dice: “por estrecha que sea la correspondencia entre las realidades o los procesos del mundo natural y los principios de visión y de división que se aplican, siempre queda lugar para una lucha comprensiva a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales” (Bourdieu 2000, 26). Así, la representación narrativa del semen desde la perspectiva masculinista de Oliveira, subraya lo que Bourdieu nombra como “lucha comprensiva”, cuando la Maga desafío al “logos”, constituyendo la emergencia de un ser que coloca en cuestión la encarnación del “logos” junto al falo como significante implícito que sujeta a la Maga.

La identificación de la Maga con las realidades de una “triste puta”, la identificación de la mujer con los significados que representan los fluidos y el cuerpo según el semen corriendo por su boca, construye en la Maga un discurso donde ella es conminada a ejercer una sexualidad solo para la reproducción de sí misma como sujeto-objeto desde el placer de Oliveira. Malva Filer reconoce críticamente este lugar en la mujer y la literatura cuando señala la posición de Cortázar, a propósito de las negativas impuestas a la mujer en su narrativa:

Cortázar mismo reconoce que su visión del erotismo contiene elementos de agresividad y de sadismo que se reflejan en un plano literario y considera que dar expresión a lo que siente, piensa o imagina es una cuestión de honestidad personal (*Cortázar por Cortázar* 102-102). Aunque el autor y muchos de los intérpretes de su obra han coincidido en subrayar el impulso liberador que dirige sus ideas sobre el erotismo, en las representaciones del acto sexual prevalece la negativa del hombre a que la mujer libremente elija cuándo y cómo responder a sus demandas. La mujer es, por lo general, abusada y humillada en esos encuentros. (Filer 2002, 78)

La relación erótico-afectiva planteada por Oliveira, podemos decir, se inserta en los significados concentrados en el acto sexual, cooptando la construcción de la mujer como sujeto-objeto desde el deseo que el “logos” impone. La “negativa del hombre” a reconocer en la mujer un sujeto autónomo, libertario, y emancipado, es lo que críticamente subraya Filer como abuso y humillación. Los significados que crea la diferencia sexual como vejación, dominación, sumados a los nombrados por Filer, plantea un erotismo basado en el deseo castrado, y celebra la visión del “matador mítico”, como quien da muerte o vida en su “logos” líquido.

Sin embargo, es la mujer el escenario o el trasunto que sostiene al “logos”. La Maga es objeto de una representación erótica y sexual que suscita la siguiente pregunta, ¿por qué la Maga es el significante del desafío al “logos”? Si bien en la descripción de la escena aparece el “falo” como instrumento y discurso que eleva a la mujer, celebrándola como puta, ¿cuáles son los significados concomitantes en Oliveira como “matador mítico” a través de su “falo”? Filer amplía su crítica incluso a los modos de lectura de *Rayuela*, y el término “lector hembra” cuando menciona:

En sus últimos años, sin embargo, Cortázar se volvió más consciente de las contradicciones que revelaban sus textos y que, por otra parte, le eran señaladas con creciente franqueza. En sus diálogos Evelyn Picon Garfield (*Cortázar por Cortázar*), en los que contesta a muchas preguntas sobre sus personajes femeninos y sobre su representación del erotismo, así como sobre su distinción entre lector ‘hembra’ y lector cómplice, Cortázar se critica a sí mismo ‘por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano’ y rechaza su anterior caracterización de la hembra como un ser pasivo. Creo que, si bien Cortázar criticó su propio machismo reflejado en *Rayuela*, no llegó, sin embargo, a reconocer los efectos de éste en la totalidad de su obra. (Filer 2002, 67)

Aparece entonces, una construcción significativa, la del “falo” como centro de la relación Maga/Oliveira. Karen Glavic Maurer en referencia a la jerarquía que construye el “falo”, el “logos”, y el sistema de opresión sistemático hacia la mujer que toma ventaja de dichas nociones, propone a través de la categoría de “falocentrismo” en referencia a Derrida, la siguiente formulación:

El falogocentrismo cumple el rol privilegiado de asegurar tanto la oposición jerárquica hombre/mujer, con la unidad del significado y la garantía del origen, cuestión que podría ser tanto la estrategia para la mantención del ‘orden masculino’, [...], que como plantea Derrida no tiene la unidad de un sistema, ni sus términos son irreductibles los unos a los otros, pero si ha de mantenernos atentas a las expresiones en las cuales la oposición y la jerarquía dan paso a una exclusión. (Maurer 2010, 26)

La relación “logos” y “racionalidad” hunde sus raíces en el principio de los procesos de una tradición metafísica, donde la estrategia del conocimiento ha constituido en dividir la realidad para estructurar un orden binario siguiendo a Maurer, donde lo masculino es el predominio y significa las cosas dentro de la realidad de los sujetos. Desde esta perspectiva, Fernando Alegría observa cómo la Maga es diluida por el sistema de Oliveira cuando dice: “[l]a Maga pasa a un limitado trasfondo de irre realidad, mientras que Horacio se integra a una trinidad personal.” (Alegría 1969, 466). Sin embargo, desde la apropiación del término “falogocentrismo” Derrida advierte las raíces ideológicas del “logocentrismo” como sistema cuando expresa:

Con este término –falogocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mímico que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estratagema *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección de logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como «significante privilegiado» (Lacán). (Derrida 1969; en Peretti 1989, 35)

En este sentido, “falogocentrismo” y “metafísica de la sustancia” sustentan al mito de la razón en tanto “es difícil escapar [para Oliveira] de la complicidad que el pensamiento ha mantenido con la metafísica, [...]” (Maurer 2010, 19), y a su vez, le es difícil escapar a Oliveira del “falo” como significante de poder en tanto los significados de la diferencia sexual que encarna.

La jerarquía, entonces, propone el “falo” como significante del poder, y construye en detrimento de la mujer, una alianza entre “falo” y “razón”. Nelly Richard nos dice a propósito de esta alianza que:

Muchos grupos feministas han generalizado el lugar común de que las mujeres deben combatir toda intelectualización por juzgarla siempre cómplice de la alianza falocrática entre el poder de la razón y la razón como poder. La teoría sería –para estos grupos- un discurso de autoridad culpable de repetir la censura mantenida durante siglos por el dominio conceptual del Logos (masculino) sobre la cultura del cuerpo y del deseo que asocia naturalmente lo femenino a lo subjetivo y lo afectivo, al yo personal. (Richard 1996, 734)

Reconocer a Oliveira como quien detenta la “alianza falocrática” según Richard, evidencia las estratagemas sociales y culturales que sustentan al personaje masculino,

basadas en una “episteme” que gobierna su tiempo y su experiencia vital dejando de lado el cuerpo, el deseo propio, el amor. El lugar socialmente atribuido al sexo y a las relaciones que el sistema sexo/género construye, tanto en hombres como en mujeres, se experimentan en Oliveira en la valoración de un “femenino” y “subjetivo” que no logra ver porque solo tiene en cuenta su propio “yo” como destino. Nouzeilles observa una vía de liberación de Oliveira en lo sexual cuando dice: “[l]a experimentación sexual es una de las experiencias primarias a través de las cuales Oliveira procura ingresar a ese espacio-otro que lo libere de su condición de burgués razonador.” (Nouzeilles 2001, 72). En consecuencia, la racionalidad o modo de pensamiento en Oliveira, al ajustarse a los dictados trascendentales del “fallogocentrismo”, construye al hombre como portador legítimo de una razón patriarcal, entendible como la “[...] institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres [...]” (Lerner 1990, 341).

A partir de la referencialidad de Oliveira a la Maga, se reconoce que es a través del contacto con ella como realidad que se comienza a cuestionar los esquemas de conocimiento de Horacio, a través de la emergencia de experiencias del dolor, de inconformidad, y de imposibilidad de ejecutar un método racional frente al descubrimiento de Horacio de sentimientos relacionados con el amor. Se deduce entonces, que “leer la inscripción de lo sexual en *Rayuela* supone sobre todo una lectura «revisionista», en el sentido en que, más que encontrar sentidos absolutamente novedosos, a través de ella es posible activar significaciones que la abrumadora ceguera del sexismo ha mantenido ocultas o postergadas.” (Nouzeilles 2001, 66).

La Maga funda otros mecanismos distintos a los de la razón, los cuales están en el orden de las búsquedas espontáneas no jerarquizadas por un sistema de categorías que dividen el mundo y sus personas en opuestos, en binarios, o en representantes de sistemas excluyentes. Oliveira reconoce lo anterior cuando expresa que:

Me dolía reconocer a golpes sintéticos, pantallazos maniqueos o estúpidas dicotomías reseca no podía abrimme paso por las escalinatas de la Gare de Montparnasse adonde me arrastraba la Maga para visitar a Rocamadour. ¿Por qué no aceptar lo que estaba ocurriendo sin pretender explicarlo, sin sentir las nociones de orden y de desorden, de libertad y Rocamadour como quien distribuye macetas con geranios en un patio de la calle Cochabamba? (Cortázar 2016, 28)

¿Qué razón le corresponde a la Maga, si no es la razón del “logos” ni de la modernidad de Oliveira? La razón que le corresponde a la Maga es la de los contrasentidos, no los significados del despojo. Margarita Díaz propone una visión de la Maga:

Cortázar no describe a la Maga a la usanza de los novelistas tradicionales [...] Eso es el gran acierto de la novela: uno construye a la Maga, le proporciona cualidades insignificantes o trascendentales, al unísono, lo que permite un retrato más veraz y cercano. [...] Su innegable don para captar el revés poético de la trama de lo cotidiano, le permite dotar a los objetos y a las personas que lo rodean de todos los encantamientos posibles; especie de hechicera, maga en cuyo perfume de espejos podemos vernos uno y múltiple al mismo tiempo. (Ibarra 2013, 5)

Bourdieu, en su valoración sobre la dominación, habla de la presencia de una razón histórica que se prolonga en la historia, y se actualiza, como un tipo de “razón mítica”, sutil, invisible y del orden del detalle, en los mecanismos conscientes e inconscientes de la socialización humana. Bourdieu nos dice:

Las mujeres solo pueden llegar a ser lo que son de acuerdo con la razón mítica, lo que confirma sobre todo a sus propios ojos, que están naturalmente abocadas a lo bajo, a lo torcido, a lo menudo, a lo mezquino, a lo fútil, etc. Están condenadas a dar en todo momento la apariencia de un fundamento natural a la disminuida identidad que les ha sido socialmente atribuida; [...] (Bourdieu 2000, 45)

La “razón mítica” entendida como el mito que la razón constituye, ya sea en el decurso categórico del “logocentrismo”, “falocentrismo”, o “metafísica de la sustancia”, constituye para Oliveira el objeto que sustenta su pensamiento masculino como dominación. Por consiguiente, la “apariencia del fundamento” que es como la Maga es construida por Oliveira e integrantes del Club, tiene un giro cuando se valora a la mujer en la plenitud de su ser. Es por esto que, a través de la novela, Oliveira va expresando cómo el “mundo-Maga” lo frustra, lo deja perplejo, lo deja insatisfecho; pero sobre todo, lo deja frente a la evidencia de sí mismo.

El siguiente fragmento enseña cómo la Maga desde la confianza de su mundo, increpa la incapacidad del sistema racional y “falocéntrico” de Oliveira, promoviendo una “performatividad” que comienza a ganar en presencia, cuando dice:

Vos no podrías —dijo [la Maga]—. Vos pensás demasiado antes de hacer nada. Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina. Partís del principio —dijo la Maga—. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro, Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza. (Cortázar 2016, 34)

Se infiere según el fragmento anterior, que Oliveira no pertenece al orden de las inferencias de la Maga, sin embargo, se comienza a construir una autovaloración de la Maga a través de la resignificación que como mujer se da sí misma. La Maga empieza a desplegar un discurso que la propone como quien cuestiona el estado de cosas construidas alrededor de ella, e increpa la imposibilidad de Oliveira de reconocer y reconocerse a sí mismo en falta.

Capítulo tres Performatividad

Pobre mirlo blanco: solo en el mundo. Eso
es lo que los embroma: soy alguien demasiado
correcto. Querrían suprimirme me han enjaulado.

La mujer rota
Simone de Beauvoir

Yo hablo como puedo, no se decir lo que
siento.

Rayuela
Julio Cortázar

La investigación propuesta para este trabajo de tesis bajo el título *Rayuela (1963) y la construcción de Género en la Maga*, ha pasado por dos momentos que han generado un diálogo con la situación de desigualdad e inequidad que vive la Maga y la representación femenina de otros personajes en la novela. Este capítulo busca analizar cómo la Maga lleva a cabo una propuesta de género a través de sus acciones, sus modos de ser, y a través de la categoría de “performatividad”.

La categoría de “performatividad”, teoría de Judith Butler desarrollada en *Cuerpos que importan* (1993), indaga las formas en que el género se construye a través del sujeto y las acciones constitutivas de su ser social. Esta categoría fundamental para los estudios *queer* y para los estudios sobre la categoría de “género”, hunde sus raíces en la teorización que sobre el género propuso Simone de Beauvoir con la idea “no se nace mujer, se llega a serlo”, pasando por la propuesta de Gayle Rubin donde propone el sistema “sexo/género” en su trabajo *El tráfico de mujeres* (1986), hasta la propuesta de performatividad nutrida por parte de Butler desde los estudios filosóficos de John Austin, acerca de los actos de habla, teoría en la que propone los actos “locucionarios”, “ilocucionarios” y “perlocucionarios o performativos”.

La performatividad, en este sentido, no solo integra la categoría de género como “construcción cultural” según Butler, sino que redimensiona los límites que el sistema “heteronormativo” regula, proponiendo nuevos sentidos sobre la construcción sexo-genérica del hombre, la mujer, u otra orientación sexual diversa. En efecto, descubrir el tipo de construcción de género que lleva a cabo la Maga se alimentará de la propuesta de Butler en

cuanto a la “performatividad”, detallando cuáles son las acciones y en qué consisten las mismas, para colocar de manifiesto una performatividad en la Maga, la cual busca redimensionar su género frente al imaginario de mujer que construye en la novela.

Este capítulo revisará dos tipos de acciones que aglutinan a la Maga. La primera es sobre el tipo de “trayectorias” que la Maga construye consigo misma, en lugares y espacios donde la narrativa de la novela concentra otros sentidos sobre la mujer. La segunda es sobre la performatividad en la Maga a través de la “escritura” en el capítulo 32, o mejor, carta a Rocamadour, en la cual la Maga fractura el discurso hablado, la palabra hablada, desde la palabra escrita y el encuentro de su voz con ella misma.

1. Trayectorias de género: un recorrido por “tachos de basura” y “puentes” en la Maga

Partimos de la siguiente pregunta, ¿cuál es la construcción de género que la Maga lleva a cabo como personaje femenino en la novela? La metáfora de “trayectorias de género” como posibilidad de llenar y sustantivar el ser de la mujer, partiendo de que la mujer no es un significado vacío, conjuga desde el diario vivir de la Maga, otros tiempos y geografías que como mujer, propone significados inéditos implícitos en representaciones como puentes en París, lugares y rincones deshabitados y caracterizados como lugares de la basura, entre otros espacios que construyen en la metáfora de “trayectoria”, un mecanismo y una herramienta que analíticamente puede movilizar la categoría de “género” en la mujer desde su cotidianidad, y que además subvierte la construcción de género hegemónica, no solo de un grupo de hombres en la novela, sino también de la Maga como sujeto dinámico en movimiento, como sujeto con cuerpo, con voz, y lanzada al torrente de la vida a través de sus acciones.

La metáfora de “trayectoria” que proponemos se basa en los movimientos que la Maga hace en la novela, y los cuales la reinventan como construcción propia en el que su visión de la vida y su estar en el mundo se redimensionan. La categoría en cuestión, tenida en cuenta como vida que se narra a sí misma desde los espacios sociales y autobiográficos, se relaciona con la categoría de “geografías de género”, la cual ubica a la mujer desde los estudios antropológicos como quien vive geográficamente su género y su sexualidad según los contextos socioculturales.

María Prats Ferret en su ensayo “Sexo, género y lugar” da cuenta de cómo la categoría de género, a través de los estudios feministas, se incorpora a los estudios geográficos yuxtaponiendo a la mujer y la significación de ella, según lo geográfico entendido como un contexto que define Al sujeto femenino. Prats dice: “la denominación geografía feminista se caracteriza por incorporar abiertamente elementos de la teoría feminista a la interpretación geográfica.” (Ferret 2012, 494). En este sentido, observamos que las acciones de la Maga concentran unas geografías si no feministas, al menos, de un tipo de movimientos que dialogan con lugares y espacios que socialmente son asociados con sentidos no propios al ser de la mujer.

Las trayectorias o las geografías que plantea la Maga, leídas como expresiones que reinventan a la mujer desde la reiteración de acciones, busca propiciar en el sentido protagónico, la reinvención que el personaje femenino da al mundo cotidiano, la revaloración del género de la mujer en los imaginarios de la novela; todo ello en referencia a la representación de “París [como] un centro, [como] un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse.” (Cortázar 2016, 454), según la novela.

En este sentido, emerge la importancia que el género como construcción social y cultural, establece de acuerdo a los lugares lúgubres, olvidados, cerrados o no propios de la mujer; y que para efectos de la construcción social de la realidad del personaje femenino en la novela, propone otro tipo de mujer, que desde una lectura que fractura el sistema de género o sus binarios, y redimensiona el personaje femenino. Natalia Plaza a propósito del dinamismo que la Maga propone nos dice: “[...] podemos decir que con la Maga abordamos una propuesta que Cortázar lanza hacia adelante. Es decir, la propuesta de la Maga es dinámica, rompe binarismos y dicotomías. En este punto, Cortázar está proyectando y proponiendo una revaloración de valores de su época y de dónde se han heredado.” (Morales 2019, 61).

En este orden de ideas, Judith Butler define: “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.” (Butler 2002, 18). Desde la perspectiva de Butler, el término permite analizar críticamente a la Maga según sus trayectorias, su materialidad, aquellas otras representaciones según las percepciones

aglutinadas sobre la mujer en la conjunción Maga-Talita, las cuales alimentan una propuesta de “género” por parte de la representación de la mujer en *Rayuela*. Sin embargo, vista la construcción de género de la Maga como una propuesta en la que interviene Cortázar, su recepción, y la propuesta implícita a la novela, Myrna Martínez a propósito de la recepción de la Maga como personaje que dialoga con la realidad, advierte elementos que nutren su “performatividad” cuando dice: “[...] si bien La Maga fue el arquetipo femenino que volteó ‘como calcetín’ la mente de muchas jóvenes de su tiempo y de la siguiente generación, el influjo se ha diluido, naturalmente, con el tiempo; pero no lo suficiente para desaparecer.” (Martínez 2014).

Vista la Maga como la mujer que “como calcetín” subvierte categorías, operativamente observamos que la valoración de sus trayectorias como propuesta inherente al “género”, se puede hacer siempre y cuando se comprenda en dicha definición a la mujer como un significado cambiante y dinámico multiplicado por los sentidos del París de *Rayuela*, en donde el vivir se da como un ofrecimiento, como lo refiere la Maga: “París es gratis— citó la Maga—. Vos lo dijiste el día que nos conocimos. Ir a ver a la clocharde es gratis, hacer el amor es gratis, decirte que sos malo es gratis, no quererte... [...]” (Cortázar 2016, 492), o como posibilidad según Margarita Díaz en referencia a la simbiosis entre realidad y literatura según *Rayuela*: “[e]n ese París, entran y salen de la novela figuras que, como signos existenciales, son la herramienta literaria que dan vida a la Maga, haciéndola endemoniadamente tangible.” (Ibarra 2013, 4).

Los entornos, las circunstancias, lo espontáneo en el río de posibilidades creadas por la Maga en su vivirse en París, reconfigura en el ser de la mujer múltiples aspectos, en consecuencia, la reconfiguración de los significados de la “diferencia sexual” adscritos a la mujer en la novela. Podemos decir entonces, que en el imaginario de género de la novela, lo “femenino, configura una manera estética de ser en el mundo, una forma de percibir estéticamente el mundo, una forma humana de actuación y un estilo puntual de expresión artística, [...]” (Cardona 2006, 24), que para efectos de la “performatividad” de la Maga, concentra una propuesta de mujer poética, mágica, e ilusoria, como cuando Horacio ve en diferentes mujeres la peculiaridad de cada una como representación de la Maga cuando dice: “a esa hora y con esa oscuridad lo mismo hubiera podido ser la Maga que Talita o cualquiera de las locas, hasta Pola si uno se ponía a pensarlo.” (Cortázar 2016, 362).

La categoría de “trayectoria”, empleada desde los estudios sociales y comunitarios según el trabajo social, alimenta el análisis sociológico y el análisis auto-biográfico de las vidas y acontecimientos humanos. En esta perspectiva, tomamos en cuenta los sentidos que nutren la vida como construcción social para reflexionar y estallar la construcción social, imaginaria, y poética de la mujer representada en la Maga como varias mujeres al tiempo. Una definición de la categoría de “trayectoria” establece:

Concomitantemente, las trayectorias pueden constituirse en una de las fuentes esenciales para investigar la realidad. Incluir la lectura detenida de biografías, de relatos de vida, plasmados en aquellos registros escritos que reflejan una trayectoria humana o que dan noticia de la visión que los sujetos poseen de la realidad y de su propia existencia, ofrece elementos que contribuyen a una mayor comprensión del entramado del sujeto con lo social. (Lera 2007, 36)

Transversalizar la categoría de “trayectoria” en diálogo con la categoría de “género”, permite recrear una herramienta analítica, la cual retorna la voz a la mujer desde su propia existencia. Alicia Ortega observa el vínculo con la calle, el deambular de los personajes de *Rayuela* de la siguiente manera; “la Maga aprende de la calle, es una ‘dadora de infinito’, Oliveira, al contrario, examina las calles; sobre todo, las de París que a sus ojos se ha erigido como centro y mandala.” (Ortega 2014, 15). Así, la lectura de la vida cotidiana de los personajes literarios, sea a manera de registro biográfico de sus trayectorias o como circunstancialidad; promueve a la mujer, permite darle un nuevo lugar como quien se deslinda de los caminos establecidos y consensuados, y posibilita en su posible resolución como “centro” o “mandala” esos otros relatos.

Performativamente, la Maga como propuesta de género basada en sus acciones cotidianas y en las experiencias que vive, padece, y re-produce, configura la propuesta de un género el cual es resignificado y propone el descubrimiento de otras realidades como mujer. Margarita Díaz retrata los otros lados de la Maga desde una perspectiva de mujer cuando dice: “[j]oven, intuitiva, ligera, sensible, antilogos, poética, vagabunda, es la Maga la mujer encontrada sin ser buscada porque habita en el (des) orden artístico y estético de las obras del siglo XX.” (Ibarra 2013, 7). Carlos Patiño en una mirada más de lo cambiante en *Rayuela*, propone el “deambular” que aproxima el cielo de la rayuela, donde el “caminar por la ciudad actual, deambular, asumirse como nómada significa estar signado por la errancia y búsqueda. El juego en la novela –quién sabe si en «la vida real»– quizá sea lo único que permita acceder a la zona imantada, al cielo protector de rayuela.” (Millen 2009, 72).

La porosidad que la Maga imprime a las cosas, a las palabras, al mundo que comparte con quienes vive sus experiencias, diluye o desdibuja los límites del sistema de género. Butler, al advertir los límites entre lo “real” y lo “irreal” del discurso de género, posibilita la emergencia de fisuras o grietas en las que la “performatividad” del personaje literario propone otros esquemas de género, recreados en el movimiento de las trayectorias o movimientos geográficos donde quedan las huellas de la Maga; una nueva condición de género. La mujer, en este sentido, se propone con toda la fuerza que la “entidad nómada” adquiere para develar campos semánticos y mensajes anteriormente obliterados, según la mujer que habita la calle en *Rayuela*. Veamos cómo define Butler la categoría de género para efectos de comprensión de la Maga y los escenarios en que se mueve: “[e]l género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo.” (Butler. 2007, 54).

La analogía que hemos trazado al identificar a la Maga o la representación de la mujer como “lectora nómada” en *Rayuela*, en este capítulo, se redimensiona al hacer hincapié en la interpretación de la mujer como quien tiene voz y propicia sentidos inéditos que interpelan el “sistema heteronormativo”, el “sistema sexo/género”, y los mandatos impuestos a la mujer desde la “diferencia sexual”. Martínez según la mujer en *Rayuela* propone el maridaje de la propuesta narrativa y la lectura de la mujer en la novela. Ella observa: “[e]sta novela no sólo rompió esquemas de escritura, lenguaje y lectura, también fue capaz de idealizar a una mujer, con la misma vena ‘fatalista’ que los poetas malditos, pero con el absurdo del patafísico Alfred Jarry.” (Martínez 2014). Un signo de lo anterior se refleja en la imposibilidad del rito Maga, el cual leemos como una fractura en la cultura, y que tiene que ver directamente en cómo Horacio nombra la emergencia del absurdo en la Maga. Oliveira expresa: “[q]uier a la Maga había sido como un rito del que ya no se espera la iluminación; palabras y actos se habían sucedido con una inventiva monotonía, una danza de tarántulas sobre un piso lunado, una viscosa y prolongada manipulación de ecos.” (Cortázar 2016, 449).

La coherencia o unidad de lo que debe ser el género entendido desde la propuesta de Butler, se desestabiliza en la novela ya que la Maga no actúa conforme a una causalidad o libreto preestablecido sobre el ser mujer, ni en su discurso, ni en sus acciones. Ella actúa

desde su vitalidad, desde su ser, es decir, desde los registros contrarios a una norma o verdad única, o como bien Morelli lo reflexiona sobre el carácter de las acciones desde la irrupción que debe contener cada acción según la narrativa en donde cada personaje construye un tipo de novela no lineal, *Rayuela* dice: “[e]n alguna parte Morelli, procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados.” (Cortázar 2016, 497).

El sistema que fractura la mujer en *Rayuela*, se comprende como “sistema heterosexual”, que de un lado es roto por las acciones del personaje femenino relacionados con el caos, el absurdo, y la propuesta de un tipo de acciones que se salen del molde de Oliveira. Leyendo la irrupción de la fractura o las grietas en la propuesta narrativa de la Maga, y en las mujeres que ella representa, vemos que la propuesta de Morelli y los registros de la Maga como profusión de absurdos, dinamiza tanto el género como las posibilidades de libertad y actuación en la Maga como movimiento o “cine” según Morelli, además de la posibilidad de otro tipo de literatura que construya sus personajes no desde el mero retrato. Volviendo a Butler, observemos cómo describe el “sistema heterosexual”: “[p]or tanto, la coherencia o unidad interna de cualquier género, ya sea hombre o mujer, necesita una heterosexualidad estable y de oposición. Esa heterosexualidad institucional exige y crea la univocidad de cada uno de los términos de género que determinan el límite de las posibilidades de los géneros dentro de un sistema de géneros binario y opuesto.” (Butler. 2007, 80).

La Maga al ser una lectora en movimiento o nómada, al ser “trayectoria”, al ser la reiteración de una serie de acciones opuestas a la norma social de la mujer, promueve desde la “performatividad”, un sujeto que deconstruye la realidad socialmente estatuida y que Butler subraya como institución. Podemos decir que el lenguaje de la Maga, un lenguaje metafórico, un lenguaje hecho desde los silencios, pero también un lenguaje estético desde su feminidad, se sabe consciente de la apuesta social que está llevando a cabo, y deconstruye la “univocidad” u “oposición” que el género como sistema implanta en las vidas de las mujeres de *Rayuela*. Natalia Plaza advierte cómo la propuesta de la Maga contiene un ir más allá de los límites en la escritura de Cortázar:

Y así, a través de la visión de un personaje torpe, poco ilustrado, pero a su vez peculiar, como se presentaría la Maga ante Horacio, se podría contemplar un intento del escritor

argentino por materializar, por medio de la escritura, una manera de pensar más allá de los límites: un desorden buscando a través de la caracterización de su personaje femenino que intenta «sobrevivir» con dicha ruptura del orden convencional. (Morales 2019, 65)

Por tanto, la Maga genera un conocimiento de sí misma y de otros límites en el entendido de que “el lenguaje genera mundos distintos.” (Urimare 2011, 139). Al respecto, Horacio poco a poco comienza a reconocer con pesar el advenimiento del vacío al que asiste su vida cuando dice: “en el fondo la Maga tiene una vida personal, aunque me haya llevado tiempo darme cuenta. En cambio yo estoy vacío, una libertad enorme para soñar y andar por ahí, todos los juguetes rotos, ningún problema.” (Cortázar 2016, 597).

La “lectora nómada” como representación de la Maga toma otro giro, y es que ella se resignifica como mujer en trayectoria y como mujer que performativamente libera su ser a través de la construcción de género en relación a las trayectorias inéditas no leíbles por los hombres. Esta mirada, la de la construcción de la mujer, propone un sentido más profundo y se sustenta en la refutación del conjunto de categorías que asimilan a la mujer como destino basado en el discurso sobre el sexo. La mirada de Butler, significada en la lectura de la Maga, potencia la proliferación de sentidos que advierte la autora, cuando propone al género como una construcción cultural; constituyendo esta mirada la emergencia de un tipo de mujer que desborda la “unidad del sujeto” planteada por Butler.

Según la novela, la pregunta emblemática planteada por parte de Oliveira al comienzo de la misma, leída en el sentido que plantea Butler acerca de la imposibilidad de suponer la unidad del sujeto, redimensiona a la mujer a otro nivel desde los sentidos literarios. Recordemos cómo aparece la Maga en la novela cuando Oliveira abre el relato preguntando: “¿Encontraría a la Maga?” (Cortázar 2016, 17). Aboul-Hosn en su ensayo sobre la mujer lectora en *Rayuela*, categóricamente plantea cómo se anuncia un tipo de consciencia con Oliveira al estimar que la Maga no estará, ni en sus trayectorias mentales, ni en sus trayectorias cotidianas. La autora plantea, “Oliveira is painfully aware from the beginning of the novel (which in essence, retrospective) that la Maga does not participate in the order he seeks.” (Aboul-Hosn 1995, 310).

La pregunta de Oliveira por la Maga, plantea a la mujer como un ser que no puede ser leído por una lógica racional, o por la inferencia basada en la repetición de una acción. Vemos sucesivamente que el planteamiento de la Maga se convierte en impotencia para Horacio. Fernando Alegría lo describe cuando dice: “[l]a desesperación de Horacio, el

sufrimiento insoportable, la presencia real de la Maga que lo llena de humo y de lágrimas, el convencimiento de que ha destruido la vida cuando quiso entenderla, la emoción de Traveler al reconocer esta impotencia, no son el relleno de un ensayo ni la curva de una parábola, sino factores de recreación profunda del drama de la humanidad contemporánea.” (Alegría 1969, 468).

La presencia real de la Maga se establece entonces, en otro orden, y para desmedro de Oliveira, la Maga deconstruye cualquier regularidad o patrón que la sujete, o le merme sentido al valor de lo espontáneo. Los sentidos que inauguran a la mujer en el “mundo-Maga” en *Rayuela*, desde lo cotidiano plantean los registros de la autonomía, de las trayectorias vitales, de la construcción de una subjetividad en conversación con una identidad que va ganando en plenitud, o desde el juego en la interacción con órdenes cerrados. En este sentido, la Maga emerge como capacidad inventiva y como invitación a romper limitantes o esquemas como cuando juega con los peces frente al acuario, “[l]os mirábamos [los peces], jugando a acercar los ojos al vidrio, pegando la nariz, encolerizando a las viejas vendedoras armadas de redes de cazar mariposas acuáticas, y comprendíamos cada vez peor lo que es un pez, por ese camino de no comprender nos íbamos acercando a ellos que no se comprenden.” (Cortázar 2016, 48).

En Oliveira la preocupación constante sobre los designios de la Maga nunca desaparecerá. Ante la pérdida paulatina de ella, Oliveira comienza a sentir un cambio de rumbo, una dislocación del decurso, de sus perspectivas, de su suelo filosófico. Laureano Ralón lo detalla:

Creemos que este giro existencial se produce a expensas de los «fracasos» individuales de los perseguidores, cuyas búsquedas fallidas transcurren en el interior de una misma estructura que –siguiendo a García Canclini (1968) y en sintonía con Heidegger– denominamos el *paradigma de la lucidez*. Con otras palabras, las búsquedas fallidas de los personajes son tomadas aquí como *fracasos necesarios* en un proceso general de apertura existencial [...] (Ralón 2015, 88)

Así, los “fracasos” de los buscadores en *Rayuela*, comienza a narrar otros modos de ser, en los que la Maga se sustantiva como la trayectoria de lo mágico, del vivir la vida en conexión con cosas y personas que no significan valor para el sistema imperante. De esta manera, lo “lúdico” recobra otros valores para la revaloración de la mujer según su género no leído ni tenido en cuenta en la novela como mujer. Oliveira en otro momento caracteriza otra de las trayectorias de la Maga:

En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los tachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir si no encuentra esa prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento. (Cortázar 2016, 23)

Vamos observando que las “trayectorias” o recorridos de la Maga redefinen un estado de cosas en el mundo de la mujer en cuanto al género, ya que las trayectorias de la mujer representan intereses desprovistos de la gran promesa de unidad o de centro que las hazañas de Oliveira buscan. Sin embargo, la fractura de la Maga es la fractura de la “gran costumbre” cuando tenemos que: “[e]s a propósito de esta búsqueda, narrada en clave de juego, que Cortázar elabora una crítica a la denominada razón occidental, al orden establecido de un ‘mundo satisfactorio para gentes razonables’, ese cúmulo de viejos hábitos rotulados como la Gran Costumbre:” (Ortega 2014, 14).

Acciones como “encontrar un pedazo de género rojo” en algún lugar desprovisto de sentido, sugiere que las trayectorias de la Maga trascienden la acción al constituirse en sentidos que cuestionan el *statu quo* del orden social, a través del vínculo que ella establece con el mundo. Margarita Díaz observa las posibilidades inéditas del personaje femenino en la literatura, “[l]a Maga comparte con la Dulcinea del Quijote cierta mitificación, cierta inequívoca sublimación. Si en su locura Don Quijote ve en la fregona a una dama de excelsa belleza, la cordura de los lectores de *Rayuela* ven en la Maga a una mujer sencilla de posibilidades extraordinarias.” (Ibarra 2013, 5). En efecto, lo representado en la búsqueda de “un pedazo de género rojo” o la búsqueda del mismo en los significados inéditos y no explorados que puede llegar a contener la metáfora de “los tachos de basura”, reconfigura la noción de mujer a través de la búsqueda.

La búsqueda de la Maga ratifica lo extraordinario en los espacios de lo impensable, del absurdo, de lo periférico, de lo abyecto, y de la invención como el “glígllico”, como universo propio de la Maga el cual le permite a Horacio sentirlo como algo propio y le brinda significados de identidad ante la falta de un lugar propio. Carlos Patiño puntualiza cuál podría ser el lugar que Horacio podría tener como lo más suyo, Patiño dice: “Horacio Oliveira, que vive entre Buenos Aires y París, ocuparía un no-lugar. Es un extranjero: no es argentino ni francés; su patria acaso podría ser ese lenguaje propio, el neo-lenguaje glígllico, «prestado» de la Maga pero tan suyo, tan de ambos.” (Millen 2009, 69).

La vida cotidiana, la vida que late debajo de la vida en los escenarios de la basura, o de los restos, son los lugares que la Maga revisita y en que se rehace. En este sentido, la “performatividad” de la Maga como acto de descubrimiento desde su cuerpo, desde su materialidad expuesta al torrente de la vida, desde su subjetividad, supone mover las estructuras hieráticas del sistema de género que deja como estela social, restos de basura, o deshechos, los cuales socialmente no cumplen con los mandatos de normatividad. Butler de acuerdo a la construcción material de los cuerpos, por tanto los discursos adscritos como material a malear socialmente, hace una aclaración importante sobre la relación discurso-materialidad: “[p]odemos tratar de retornar a la materia entendida como algo anterior al discurso para basar nuestras afirmaciones sobre la diferencia sexual, pero esto sólo nos llevaría a descubrir que la materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que pueden dársele al término.” (Butler 2002, 56).

La “performatividad” de la Maga remueve la sedimentación de los discursos que sostienen a Horacio. Los registros de la Maga en los significados del misterio, el absurdo, o la sinrazón, construye a la Maga como lo incomprensible o lo mágico inexplicable, ante la necesidad de descifrarla; como cuando Oliveira describe cuán difícil es hacerse una imagen clara y precisa de ella cuando se acerca ella a él en sus trayectorias en la cotidianidad de París. Oliveira dice: “y apenas la luz de ceniza y Olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, [...]” (Cortázar 2016, 17).

El halo de misterio que rodea a la Maga según su ser femenino difícil de aprehender por los marcos comprensivos de Oliveira, sugiere otro aspecto; y es el de los significados que cartográficamente va construyendo la Maga a través de la simbología que propone a manera de tránsito, conexión, y unión, en su conexión constante de los puentes como mujer. Los significados que plantea la analogía entre puente y mujer, en este caso, la relación de la Maga y el Pont des Arts sugiere el lugar de su visión vital acerca de las cosas y la vida, proponiendo a la mujer como metáfora de cambio, de unión, de giro, o metáfora “[...] de la figura del puente que se repite a lo largo de la novela, [la cual] comunica precisamente esa necesidad de tender de alguna forma un puente de contacto con ese otro lado que no deja de ser intuido y buscado por Oliveira.” (Ortega 2014, 13).

Leída la Maga desde el símbolo del puente, tenemos que dicha representación plantea la conexión entre el mundo caduco de los hombres y el mundo de reinención que se brinda a quien se atreva a habitar los espacios de transición dinamizados por la Maga. Ralón plantea este tipo de búsquedas como la posibilidad de otros mundos, él dice, “[e]n síntesis, creemos que el sentimiento de «no estar del todo» y la «búsqueda intersticial» se presentan en la narrativa cortazariana como reacción y alternativa a la lucidez al remitirnos a un trasfondo de inteligibilidad que posibilita el surgimiento de otras posibles aperturas en el «mundo circundante» [...]” (Ralón 2015, 93). Sin embargo, se da en *Rayuela* un surgimiento de la muerte como un elemento importante que profundiza el carácter de la performatividad en diálogo con ese “mundo circundante” que subraya Ralón. La pregunta es: ¿cómo leer la caducidad del sentido que se potencia en el “puente” como símbolo? Oliveira detalla una pista cuando en términos existenciales dice: “lo que realmente, verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota.” (Cortázar 2016, 28). La pérdida es categórica en Horacio. Desde el comienzo de la novela, su “libertad” se concentra y se debate entre vida y muerte paulatina que vive Horacio en París a través de la Maga.

Representada la Maga como libertad, búsqueda, ella le inyecta vida a Oliveira y lo conmina a dejarse ir sin el pesado equipaje de su mundo racional y masculinista. Vida y muerte se conjugan en la Maga como un tipo de mujer que muchos críticos han visto como la mujer-cronopio. A propósito, Díaz propone, “[l]a mujer-cronopio es precisamente aquella que no se adapta, la que no se somete a la cuadratura del rol social. Cautivantes y geniales no son fundamentalmente buenas, ni compasivas ni caritativas, [...]” (Ibarra 2013, 11). Los artefactos que abren mundos inéditos en *Rayuela* tales como los puentes, y cosas como objetos, un pedazo de género rojo, y demás, se constituye en la novela como un proceso vital continuado del día a día, en el que no hay un allá o un acá, ni tampoco un retorno, lo cual se agudizará en la representación que elabora Horacio con la mujer, en este caso, Talita en la segunda parte del libro cuando ve a la Maga en ella. Talita expresa con preocupación de Horacio: “[e]ra diferente –dijo Talita–. [...] Hablábamos, pero yo sentía como si Horacio estuviera desde otra parte, hablándole a otra, a una mujer ahogada, por ejemplo. Ahora se me

ocurre eso, pero él todavía no había dicho que la Maga se había ahogado en el río.” (Cortázar 2016, 349).

La Maga da muerte al binario que plantea cada lado del puente como oposición —lado de allá, lado de acá—, y propone su vida como vinculación, como tránsito, como la suspensión de las jerarquías tradicionales que instituyen el género desde un ser mujer unívoco. Siguiendo la propuesta crítica de la categoría de género en la historia, W. Scott nos brinda un sentido que ilumina las “zonas ciegas” de *Rayuela* según Graciela Montaldo, cuando se nos propone:

El lenguaje de ‘género’ no puede codificarse en los diccionarios, ni sus significados pueden ser fácilmente presupuestos o traducidos. No se reduce a alguna magnitud conocida de masculino o femenino, varón o hembra. Son precisamente sus significados particulares los que necesitan ser extraídos de los materiales que examinamos. Cuando el género es una pregunta abierta sobre cómo se establecen estos significados, qué implican, y en qué contextos, entonces sigue siendo una categoría útil para el análisis, por ser crítica. (Scott 2011, 101)

En este sentido, la vitalidad de la Maga nutre lo que denominamos “performatividad” través de los “significados particulares” que la construyen en sus trayectorias. La mujer, antes contenida en un significado unívoco, en los sentidos de la estupidez, comienza a dismantelar puentes y lugares comunes en una iniciativa que la lleva a desaparecer para habitar la novela a través de los saltos de la rayuela. Tales acciones, simbólicamente proponen la deconstrucción del ser mujer a través de la muerte diaria entendida como el cambio que la vida sufre, o como conciencia que ve la vida en su sentido radical y único.

En esta línea, Butler plantea la “rematerialización” o fractura de las normas según la performatividad como un elemento importante, para potenciar no solo al género, sino la vida en general; “[e]n realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas a este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes” (Butler, 2002, 18). Así, la alusión a la “muerte” manifiesta un tipo de performatividad en que la construcción del sujeto femenino corre el riesgo de adscribirse a la vida de otra manera, jugando la mujer su identidad y subjetividad a través de un tipo de acciones, las cuales, al fisurar la norma, redimensionan a la Maga en otro discurso de género que escapa al universo masculino de *Rayuela*, si se quiere rematerializado.

Hay que recordar que el “sistema de género” como estructura se sustenta en la “heteronormatividad”, la cual integra y normaliza cualquier forma de disidencia de género. Así entonces, la Maga se proyecta como una lectora social que da legibilidad al mundo con el que se relaciona, constituyendo los efectos que origina, la propuesta de un género que desborda su tiempo y su espacio; Fernando Alegría vaticina desde la crítica literaria de vanguardia en *Rayuela*, toda una posibilidad que orientamos hacia la perspectiva de género o la presencia simbólica de la Maga en la que “[e]l acento máximo del libro es la fusión de su forma o su aforma, con la variedad del *mundo representado*: el mundo como caos, el mundo como cambio, el mundo como calidoscopio’.” (Alegría 1969, 461).

La mujer vista como cambio, como calidoscopio, multiplica los registros de la Maga en términos la “legibilidad cultural”, constituyendo sus significados, un lenguaje que liquida la voz unívoca del hombre en la novela, al menos en la libertad de las búsquedas permanentes de la Maga como quien desaparece, dejando entreabierto la pregunta “¿encontraría a la Maga?”. De acuerdo a lo anterior, Sainz-Ezguerra dice:

El sujeto emerge así como *efecto* de un proceso performativo que es abierto, en devenir constante, y temporal, siendo la temporalidad una de las características básicas de la performatividad: nos hacemos sujetos en el hacer a lo largo del tiempo, en la repetición de actos que crean el efecto de un sujeto que los otros reconocen, al que otorgan legibilidad cultural. (Sainz-Ezguerra 2017, 309)

La propuesta performativa de la mujer en *Rayuela* emerge como un sujeto inestable, de riesgo constante para el establecimiento social, su propuesta es atemporal, construyendo significados según la mujer. En esta línea, el imaginario de género de la novela queda en cuestión por la mujer en la novela, como cuando en el capítulo 41 Talita queda suspendida en el tablón y es increpada por el sistema de la diferencia sexual que representa su vecina cuando le dice: “¿y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora cuando *las personas decentes* duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres.” (Cortázar 2016, 284; énfasis añadido). Se infiere entonces, que el género en la Maga es una categoría que coloca en paréntesis al mundo de la “decencia”, el mundo de lo moralmente aceptado, proponiendo la reapropiación de la mujer a través de su materialidad, y acciones inverosímiles. La Maga actúa sabiéndose libre en los espacios designados como escenarios de lo muerto —el tacho de basura—, o en los registros del dolor como cuando madame Léonie, al leerle la mano a Oliveira, dice sobre la Maga: “[...] ‘ella sufre en alguna parte.

Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts. [...]” (Cortázar 2016, 20).

Madame Léonie como personaje de la novela, quien ve lo invisible, juega con el tiempo, la memoria, y el devenir de la trama narrativa al concentrar los saberes quirománticos, lo que da una pista sobre la Maga que contrasta, de un lado la alegría significada en el “mirlo” como metáfora que la identifica, su gusto por el color “amarillo”, y la alegría como un sentimiento que la caracteriza; sin embargo, del otro lado encontramos las metáforas que sustentan una construcción de género desde el sufrimiento, desde el simbolismo de la noche, y en nuestro caso, desde la bienvenida y el adiós que sugiere el puente como canal de encuentro y despedida.

Todas estas metáforas que construyen “a la Maga [y su gusto por] los líos inverosímiles en [los cuales] andaba metida siempre por causa del fracaso de las leyes en su vida.” (Cortázar 2016, 22), según Oliveira, son las que nutren constituyen una propuesta de género que desborda al universo de personajes de *Rayuela*, como universo que recrea unos valores propios de la época y de la subjetividad social leída desde la subjetividad de Julio Cortázar según la novela. En esta perspectiva, la crítica de Natalia Plaza advierte que “[l]a virtud de la Maga es precisamente la de dar rienda suelta a este desorden de acciones y de pensamiento como una determinación natural de su carácter, una forma de sentir que encamina a Horacio a poner en tela de juicio sus esquemas de pensamiento concebidos en oposición [...]” (Morales 2019, 66). No obstante, hay que tener en cuenta que los “líos inverosímiles” y el “fracaso de las leyes” de la Maga, corresponden al discurso de Oliveira, a las calificaciones de Oliveira, quien no logra ver la construcción de género que plantea la Maga, y mucho menos, la posibilidad de dar muerte a la realidad vaciada que le es presentada por medio de lo que él nombra como “líos inverosímiles” del mundo Maga.

Observando condiciones particulares de la Maga como la situación de su maternidad en París, el ser migrante, el haber sufrido un abuso sexual en Montevideo, el querer vincular a su vida las promesas de la cultura parisina, propone un tipo de performatividad que, como categoría, dinamiza social y culturalmente a la mujer, y a su vez, incorpora los sentidos del absurdo a la construcción de género y un tipo de acciones que se reiteran en la Maga. Margarita Díaz propone: “[l]a Maga, será, el estereotipo de la filiación romántica de Cortázar: violada, sufrida, con un hijo lejano y enfermo, que dice ‘burradas’, silenciada y usada para

plantear el límite de la tolerancia del intelectual.” (Ibarra 2013, 8). En este sentido, el tipo de mujer que plantea la Maga en París con Rocamadour en unas condiciones desfavorables, también sugiere en las acciones del personaje femenino, un tipo de saberes que pugnan con la epistemología y el modo de vivir del pensamiento masculino. El mundo práctico de la Maga se construye entonces, desde el día a día con acciones tan simples –en apariencia– como el caminar, el escuchar música, el escoger y vivir las cosas y los símbolos que la identifican, y el soportar estoicamente los rigores de tener a Rocamadour a la distancia con una institutriz o madre sustituta.

La Maga se construye desde la cotidianidad. Ella, al igual que los otros personajes de la novela, va yuxtaponiendo fragmentos de su vida, va recreando el sentido de su vida a través de los fragmentos de los otros y otras con quienes traba relación. Aquí la condición de puente se evidencia como un hacer constante que reinventándose a sí misma, reinventa a los demás personajes. Esta trayectoria es identificable, o mejor descrita por Oliveira a propósito del movimiento vertiginoso de la Maga en París, Oliveira dice, “[...] a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua.” (Cortázar 2016, 17).

Performativamente visto, el discurso de la Maga es un discurso de interacción constante. Su discurso, como expresión de dicha interacción, se instala en el orden de la cotidianidad, en este sentido, la Maga observa en las cosas su sencillez y la belleza de las mismas, además de los sentidos que las cosas han tenido y que, por cosas de la vida, por el uso, o los cambios, han pasado a significar otras cosas. Se puede decir que la Maga construye el sentido de su ser, su género, a través del rescate de las cosas que la sociedad, la cultura, o el frenesí de los tiempos modernos, deja de lado, como ha sucedido con el fragmento del paraguas.

Hemos observado, entonces, que la Maga a través de sus acciones “inverosímiles”, como el buscar en la basura algo perdido, el recrear trayectorias subalternas a las geográficamente y socialmente aceptadas, y el recuperar objetos desechados por la sociedad, observa cómo la mujer reinventa la valoración de las cosas en el mundo, e imprime vida a través de sí misma, a través de la reformulación de su ser como mujer en contacto vital con ella misma y con el mundo.

2. Escritura y performatividad: “Un gran secreto” entre la Maga y Rocamadour

La performatividad como se ha planteado, es el momento en que la Maga a partir de las acciones que lleva a cabo, evidencia un tipo de voz y una presencia que va ganando peso como mujer en situaciones específicas, como cuando escribe la carta al bebé Rocamadour en el capítulo 32 de *Rayuela*. En el apartado anterior se analizó desde la categoría de “performatividad” el tipo de acciones que, llevadas a cabo por la Maga en lo que denominamos “trayectorias”, dinamizan tanto la categoría de “género” como la de “performatividad”, inscritas subrepticamente en el discurso de la mujer en la novela.

Proponemos el siguiente apartado desde la escritura de la Maga como acción performativa de ella que redimensiona su ser mujer. Esta acción, la cual valoramos como una acción íntima, sin mediación del discurso masculino, toma forma cuando la Maga le dice a Rocamadour: “¿[l]e dejo leer mi carta para que él [Horacio] también te diga alguna cosa? No, yo tampoco querría que nadie leyera una carta que es solamente para mí. Un gran secreto para los dos Rocamadour.” (Cortázar 2016, 207). Carlos Oliva, pensando los recursos que ofrece narrativamente *Rayuela*, anota el silencio como un elemento que aglutina contenidos y que pensamos habitan a la Maga en contraste con la carta al bebé Rocamadour:

La prosa de Cortázar, ágil y dotada de increíbles recursos para la narración, paradójicamente es una de las prosas más pobladas de silencios dentro de la narrativa en Latinoamérica. Silencios que en un primer momento nos parecen formales: la falta de hilo conductor en la trama, la ausencia de rasgos en los personajes, la falta de lógica y causalidad. Sin embargo, en una lectura más detenida esos silencios se revelan como contenidos de la narración, como ontologías e historias con las que Cortázar arma su narrativa. (Oliva 2002, 10)

Observamos que la construcción de género de la Maga desde la categoría de “performatividad” vista en la “escritura” como des-pliegue de la voz, y como la entrada de la mujer a la escritura, toma en cuenta las posturas que proponen un tipo de feminidad basada en la escritura como expresión de lo más propio. En este sentido, creemos necesario entablar un diálogo con algunas ideas de *La llegada a la escritura* (1986) de Hélène Cixous, lo cual brinda elementos desde la situación concreta de la mujer para comprender a la Maga como quien escribe, y como quien desafía el discurso de la palabra hablada.

La Maga aparece en la novela desde varios registros, proponiendo una participación de la mujer muy particular en *Rayuela*. Uno de esos registros se encuentra en lo que nombramos arriba como la presencia de su voz contrastada con los múltiples silenciamientos que sufre la Maga. Nouzeilles advierte dicho silenciamiento en el encuentro sexual entre la

Maga y Oliveira subrayando para nuestra lectura, el dominio que establece el discurso de la diferencia sexual. En su crítica nos dice:

La omisión de la voz de la Maga en el pasaje de la orgía es especialmente significativa en el contexto del resto de los capítulos en que ella interviene. En ellos, la Maga es abrumadoramente silenciada. Cada vez que se intenta hablar de sí, se le interrumpe o no se la escucha, y cuando de algún modo se las ingenia para enunciar fragmentos sueltos de su vida, no hay interlocutores que sepan o quieran escucharla. El relato nuclear que se interrumpe y reprime una y otra vez es su versión de la historia de sus experiencias eróticas, la cual se reduce a la repetición de una misma escena traumática en la que ella resulta siempre la víctima de una violencia masculina extrema. (Nouzeilles 2001, 75)

La experiencia erótica y la experiencia maternal de la Maga tiene por médula, el silencio de su voz en el placer, y los sentidos silenciados de su ser más íntimo como lo es su relación con el bebé Rocamadour. La Maga en tanto sujeto discursivo silenciado, en tanto pronunciamiento acallado, se escucha y resuena como mujer en momentos precisos como cuando se da a sí misma con la carta a Rocamadour o como cuando la novela la retrata interpelando a Oliveira: “[t]e tengo lástima —insistió la Maga—. Ahora me doy cuenta. La noche que nos encontramos detrás de Notre-Dame también vi que... Pero no lo quise creer.” (Cortázar 2016, 105).

En este sentido, cuando la voz de la mujer se pronuncia lo hace para marcar el quiebre de una situación, ya sea desde lo frívolo cotidiano, o en momentos definidos por el pensamiento, como cuando la Maga expresa a Rocamadour: “nadie se aguanta aquí mucho tiempo, ni siquiera tú y yo, hay que vivir combatiéndose, es la ley, la única manera que vale la pena pero duele, Rocamadour, y es sucio y amargo, a ti no te gustaría, [...]” (Cortázar 2016, 209). Aquí la voz de la Maga marca trayectorias de quiebre, de rupturas, que orientan a la novela en otras direcciones que concentran expresiones históricas tejidas a su presente, lo cual la Maga redimensiona desde la vitalidad de sus acciones. En el sentido del pronunciamiento de la mujer, ya sea a través de la palabra hablada o escrita, tenemos que la Maga propone alcances insospechados que hilvanan:

posiciones sociohistóricas desde [las que las mujeres] hablan sobre sí mismas [...] teniendo en cuenta el tejido de alternativas disponibles en el momento y época en que el discurso es pronunciado. La identidad discursiva o posición enunciativa se construye, pues, a través de unas relaciones particulares que el texto establece con las alternativas disponibles en el momento y época en que el discurso es pronunciado. (Llombart 1993, 205)

No obstante, el hecho de que la novela tenga como característica principal el que la participación de sus personajes se dé a través de monólogos, esta característica de la novela

concentra ventajas y desventajas para el objetivo de esta tesis; el cual es aprovechar las “posiciones enunciativas” sobre la mujer y de la mujer para descifrar el tipo de construcción de género por parte del personaje femenino.

En cuanto a las desventajas, a pesar que la novela privilegia la voz masculina de Oliveira, comprendemos que la voz de la Maga se constituye también en la afirmación de otros modos de ser, de otras visiones, de otras multiplicidades que alimentan la lectura de la Maga desde su lugar en la novela. Daniel Link lo plantea como visión general en *Rayuela*:

Si algo es *Rayuela* es esa melancolía por la totalidad perdida. Por eso intenta reconstruir una lengua sin separaciones y un amor intolerablemente múltiple: contra la separación de los lenguajes, pero también contra el dualismo occidental (el dualismo que la novela atribuye a Occidente), *Rayuela* viene a decir, como Puig y como Perlongher más tarde, que el *ser* no es posible. También, entonces, contra el sujeto trascendental, la novela vacía sus personajes de toda interioridad, los pone literalmente fuera de sí. (Link 2014, 1)

Podemos definir entonces, la escritura de la Maga como una “lengua sin separaciones”, en donde tenemos que la mujer establece comprensivamente situaciones de complejidad según su discurso, el cual se construye no desde el silencio vaciado de sentidos, sino como increpaciones a Oliveira y lo que representa para la Maga según su condición. En efecto, el uso del lenguaje por parte de la Maga se convierte en una experiencia muy específica de la novela, y observamos, propone a la mujer desde un diálogo íntimo con el lector o lectora pese a su condición de cansancio, o de indiferencia como cuando expresa a Rocamadour su sinsabor frente a las condiciones de vida que afronta y denuncia de la siguiente manera: “[...] porque el mundo ya no importa si uno no tiene fuerzas para seguir eligiendo algo verdadero, si uno se ordena como un cajón de la cómoda y te pone a ti de un lado, el domingo del otro, el amor de madre, el juguete nuevo, [...]” (Cortázar 2016, 209).

Sin embargo, esta aparente “desventaja” de la presencia totalizante de Oliveira según la mujer, vista desde el reverso de las relaciones de género, genera un valor intrínseco, y es que la Maga a pesar de sus silencios, lo que está llevando a cabo es la desarticulación del mundo masculino y racional de Oliveira en el registro de otros lenguajes. Lo fundamental es que la Maga ha hecho una elección trascendental como argumenta Fernando Alegría: “la Maga elige algo *verdadero*. He ahí la diferencia entre ella y Horacio. No vacila en reconocerlo ni duda al elegir. Horacio tendrá la tentación de escoger hasta el final y su indecisión será la del jugador que espera con un pie en el aire su entrada a la rayuela.” (Alegría 1969, 466).

Aboul-Hosn lo detalla, “the silence is La Maga’s absence in fulfillment of her non-logos status. The deafening quality is her presence in Oliveira’s thoughts and search.” (Aboul-Hosn 1995, 306). El “silencio” entonces, se traduce como “presencia” dadora de sentido y generadora de transmutaciones no solo en la Maga como personaje, sino en la constelación de personajes femeninos que se representan a lo largo de la novela. Morelli, presencia inagotable en la novela, da una clave como quien busca transfigurar la novela, e indirectamente increpa a los personajes de la novela, incluso en una posible lectura de género como la propuesta en este trabajo. Morelli piensa: “[p]uede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. [...] Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.” (Cortázar 2016, 406).

La Maga genera su mundo, no en los grandes temas del universo masculino de *Rayuela*, pero sí desde su experiencia vital, llámese pasado o autobiografía. En encuentro con el Club, la Maga le dice a Gregorovius: “—Mi vida —dijo la Maga—. Ni borracha la contaría. Y no me va a entender mejor porque le cuente mi infancia, por ejemplo. No tuve infancia, además.” (Cortázar 2016, 60). Las acciones de la Maga, las cuales hemos subrayado como “performatividad”, emanan de un sustrato de realidad en el que “[l]a novela traspapela literatura y vida de manera sincronizada, en donde el alma y la piel se enhebran en un sutil tejido literario que sobrepasa los cánones estéticos.” (Ibarra 2013, 2). Realidad y ficción en el avance performativo de la Maga, detiene los términos que mueven la relojería del engranaje masculino, y reivindica el mundo y sus cosas, convirtiendo en personaje todas aquellas materialidades conexas al mundo de cada quien o cada cosa, como el desorden o caos de la habitación de la Maga, o su relación con los tachos de basura. Brita Laurell anota, “[l]a verdad es que los personajes que tienen medio ambiente [escenarios definidos como la habitación de la Maga] —sobre todo la Maga y Babs— están bien perfilados, son casi personas vivientes.” (Laurell XVI, 14).

¿Qué significa la escritura en relación a la performatividad?, y ¿cómo redimensiona la escritura la construcción de género de la Maga? La Maga en el capítulo 32 en el comienzo de su carta escribe: “[y]o aquí sostengo un espejo y creo que sos vos. Pero no lo creo, te escribo porque no sabés leer. Si supieras no te escribiría o te escribiría cosas importantes.”

(Cortázar 2016, 206). El acto de imaginación del otro, en este caso de Rocamadour, se inscribe en las cercanías que la escritura crea, un tipo de proximidad en la que el canal comunicativo se funde en la mujer, en los sentidos inéditos de la escritura, como universo que late en la mujer y que puede resignificarse a través del fluir de la letra. Vista la escritura como resignificación de la mujer, Cixous según la voz de mujer escribe: “[m]i voz rechaza la muerte; mi muerte; tu muerte; mi voz es otro. Yo escribo y tú no estás muerto. Si escribo, el otro está a salvo.” (Cixous 2006, 14).

La carta por parte de la Maga a Rocamadour leída desde Cixous define la escritura como un rechazo al sistema que la oprime, un rechazo al discurso hegemónico masculino, que en la Maga celebra la escritura como un rehacerse, como reinvención, y como libertad no solo de expresión, sino de la reformulación de su ser mujer y de su género entre la elección de vida o muerte. De acuerdo a este aspecto:

un sector de la crítica feminista contemporánea afirma que hay ciertas prácticas experimentales e irreverentes de la escritura cuyos abruptos desplazamientos, elipsis y aparente falta de lógica traerían momentáneamente a la superficie, e incluso «darían voz» a los ritmos femeninos del cuerpo y el inconsciente negado por el imperio de la razón patriarcal. (Nouzeilles 2001, 65)

En este sentido, la Maga da voz a su condición más propia, a sus emociones, a su ser, y expresa la incompreensión de parte del universo masculino de *Rayuela* como fracaso cuando dice:

Ya no lloro más, estoy contenta, pero es tan difícil entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida, pero ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti ni a mí, no entienden que yo no puedo tenerme conmigo, darte de comer y cambiarte los pañales, hacerte dormir o jugar, no entienden y en realidad no les importa, y a mí que tanto me importa solamente sé que no te puedo tener conmigo, que es malo para los dos, [...] (Cortázar 2016, 208)

Lo que la Maga sabe en cuanto a la limitación de la palabra como expresión de un discurso que la afecta como mujer, Oliveira lo reconoce, pero no se atreve a cambiarlo cediendo su verdad absoluta por una palabra de mujer, poética, y amorosa. En este sentido, Oliveira como quien alterna narrativamente en la novela, como quien la vivifica en su voz, y como quien desde la misma construye un destino en la mujer, propone un movimiento que Carlos Fuentes describe cuando dice, “él [Oliveira] lleva muy lejos la des-cripción para convertirla en des-escritura. Si no puede renunciar a la dicha y desdicha de decir, al menos lo hará des-escribiendo, ante nuestras miradas, una nueva novela que sea portadora de un contralenguaje y de una contrautopía.” (Fuentes 2019, LIII).

Escritura y des-escritura construyen los dramas de la novela. Sin embargo, la alusión a la des-escritura que Fuentes observa como una estrategia positiva de Horacio, subraya el movimiento de la Maga según su escritura, y según sus acciones, las cuales están deslindadas del universo lógico de la palabra como verdad, del universo discursivamente masculino detentado por los hombres, y deriva en la invención de un mundo que, leído desde Fuentes, construye el sentido desde el “contralenguaje” o la “contrautopía”, sentidos promocionados desde la llegada de la mujer a la palabra; la palabra escrita como inversión del orden social y cultural. Cixous a propósito de la llegada de la mujer al mundo de la escritura detalla: “[n]o he nacido de una vez para siempre. Escribir, soñar, parirse, ser yo misma mi hija cada día. Afirmación de una fuerza interior capaz de mirar la vida sin morirse de miedo, y sobre todo de mirarse uno mismo, como si fueras a la vez el otro, —y nada más ni menos que yo.” (Cixous 2006, 16).

El escribir de la Maga corresponde a la emergencia de universos de sentidos como bien los señala Cixous “escribir, soñar, parirse”, e ingresa no solo al universo de la escritura, sino al universo de los sentidos próximos del sentir, del amor filial, o los sentidos del contacto, es decir, la reconquista de otra posición negada. En esta línea, el otro lugar que decide ocupar quien escribe, Golubov lo describe:

[L]a ‘posición’ sexual del texto solo puede discernirse contextualmente y en términos de la posición desde la que habla el sujeto hablante (el ‘yo’ implícito o explícito del texto); el tipo de sujeto (implícitamente) supuesto como el sujeto (o público) *a quien se habla*, y el tipo de sujeto (u objeto) *de quien se habla*. Al igual que la gama diversa de sujetos situados en todo texto, la posición del texto también depende del tipo de *relaciones* afirmado entre estos distintos sujetos. (Grosz, 1995: 99).” (Golubov 2011, 7).

La Maga subraya otra posición como quien habla desde el tipo de relación que construye con Rocamadour. En este orden, la imposibilidad del saber leer en referencia a Rocamadour, marca una crítica a los códigos de lectura, y subraya una crítica a los contenidos que el mundo de la “racionalidad” adscribe a la escritura como objeto, como bien lo viene a ser la palabra puesta al servicio de los discursos hegemónicos. El leer que propone la Maga en referencia a Rocamadour cuando dice “si supieras [leer] no te escribiría o te escribiría cosas importantes.”, infiere la imposibilidad que el sistema de género inscribirá en Rocamadour como varón, el cual, el “sistema heteronormativo” asimilará en todas sus expresiones cuando dice: “[...] tengo que estar sola con Horacio, vivir con Horacio, quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que también tú buscarás,

Rocamadour, porque serás un hombre y también *buscarás como un gran tonto*.” (Cortázar 2016, 208; énfasis añadido).

La Maga en su escritura a Rocamadour concentra un tipo de conciencia dinámica sobre el ser del varón como proyecto, que decide trastocar en su modo de relacionarse, rompiendo los principios sobre los que descansa el discurso masculino, pudiéndose inferir la herencia que construirá los sentidos sobre la vida en Rocamadour como depositario de un sistema de género. En este sentido, se observa que la Maga concibe una valoración dinámica y precursora del ser del infante, que de alguna manera sugiere el destino de Oliveira como representación máxima del discurso masculino de la novela. La mirada de Butler conecta con la valoración de la Maga cuando, desde una acción ética, respeta el no llenarle la cabeza al bebé con cosas sin sentido, con cosas designadas e inamovibles pertenecientes al mundo adultocéntrico. Judith Butler dice: “[e]l ‘sexo’ no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de la que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese ‘uno’ puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural.” (Butler 2002, 16).

A propósito del valor significado en la palabra por parte del mundo occidental, Cristina Peretti en su estudio sobre Derrida, según la crítica que el filósofo lleva a cabo a partir de la propuesta de la categoría de “fonocentrismo”, manifiesta la excesiva confianza en la palabra, subrayando que “el saber occidental se produce a partir de la escritura fonética [la cual] convierte a la escritura en mera técnica auxiliar de la significación y privilegia la voz como depositaria única del poder del sentido: el Logocentrismo viene a ser, por lo tanto, «la metafísica de la escritura fonética (por ejemplo, del alfabeto)».” (Peretti 1989, 33).

Dicho de este modo, el que la Maga se pronuncie desde los registros de la palabra escrita, afirma el lugar que ocupa la mujer según el conocimiento, la razón, y la jerarquía masculina basada en un poder que la Maga coloca en duda, cuando le dice a Rocamadour irónicamente, “si supieras leer no te escribiría”, en registro de escritura, elaborando un acto doblemente subversivo, o emancipatorio en el que la mujer escapa y a su vez de-construye una posición en el sistema de género en el que prioriza su bienestar, su placer, y su representación. Irigaray lo advierte:

Escapar de la inversión lisa y llana de la posición masculina es, en todo caso, no olvidarse de reír. No olvidar que la dimensión del deseo, del placer, es intraducible, irrepresentable, ilocalizable, en la «seriedad» -la adecuación, la univocidad, la verdad...- de un discurso

que pretende decir su sentido. Con independencia de que sea pronunciado por hombres o por mujeres. (Irigaray 2009, 121)

El saber leer que referencia la Maga, implícitamente, alude a la lectura como un mecanismo absorbido por el poder de la palabra, según la importancia de la misma sobre la escritura. La performatividad como categoría no solo refiere al registro de las acciones que el cuerpo y el discurso hilvanan; en términos de escritura, la Maga desarrolla una performatividad que se narra a través de las percepciones poéticas del personaje femenino como recreación de la realidad entre dicción y escritura cuando dice: “[t]odo es tan raro, Rocamadour, por ejemplo me gusta decir tu nombre y escribirlo, cada vez me parece que te toco la punta de la nariz y que te ríes, [...]” (Cortázar 2016, 207). Por consiguiente, “[...] la performatividad se convierte progresivamente en una herramienta de amplio espectro desde la que tratar con formas muy diversas de escritura.” (Navarro 2008, 30), y también se convierte en una alternativa para trastocar el sistema de género, a través de la performatividad que ve en la escritura una opción.

Se puede inferir que la escritura de la carta al bebé Rocamadour se convierte, por lo tanto, en un manifiesto, en una carta de mujer, en la acción de la escritura, la cual, coloca en tela de juicio la relación entre el sujeto y la mujer, vinculando a su performatividad contundentemente la letra hecha mujer, como sustento del “mundo-Maga”. En efecto, el personaje femenino enfatiza lo que significa y representa el ingreso de Oliveira a la escritura cuando dice a Rocamadour “¿Le dejo leer mi carta para que él [Oliveira] también te diga alguna cosa? No, yo tampoco querría que nadie leyera una carta que es solamente para mí.” (Cortázar 2016, 207). En este sentido, el bebé y la mujer, la vida naciente y la lucha de la Maga, madre e hijo, crean un canal de comunicación que se deslinda del gobierno de los hombres de *Rayuela*. La novela propone en voz de la Maga qué es ser mujer para ella, qué es ser madre, qué es ser ella cuando dice: “[e]s así, Rocamadour: En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, [...] no puedes saber lo que fumamos, todo lo que hacemos el amor, parados, acostados, de rodillas, con las manos, con las bocas, llorando o cantando, y afuera hay de todo, [...]” (Cortázar 2016, 208).

Así mismo, la Maga como mujer, a partir de las vicisitudes que la construyen, narra qué hay en la génesis de su vida: “[a]sí fue como Oliveira se enteró de la existencia de

Rocamadour, que en Montevideo se llamaba modestamente Carlos Francisco. La Maga no parecía dispuesta a proporcionar demasiados detalles sobre la génesis de Rocamadour, aparte de que se había negado a un aborto y ahora empezaba a lamentarlo.” (Cortázar, *Rayuela* 2016, 35).

Se evidencia entonces, cómo el personaje femenino es construido a partir de situaciones que dificultan su plenitud como mujer de acuerdo a su biografía. El “sistema heteronormativo” que privilegia al conjunto de los hombres, promueve en la Maga una mujer que no cuenta con las garantías para desarrollarse a plenitud, generando percepciones de la mujer sobre sí misma como cuando dice a través de la escritura:

Horacio me trata de sentimental, me trata de materialista, me trata de todo porque no te traigo o porque quiero traerte, porque renuncio, porque quiero ir a verte, porque de golpe comprendo que no puedo ir, porque soy capaz de caminar una hora bajo el agua si en algún barrio que no conozco pasan *Potemkin* y hay que verlo aunque se caiga el mundo. (Cortázar 2016, 209)

La situación de la mujer, en términos de desigualdad e inequidad, se hace evidente cuando el texto manifiesta que la Maga se había negado a un aborto el cual “ahora empezaba a lamentarlo” según *Rayuela*. Tanto escritura como discurso en la Maga, concentra varias situaciones que promocionan desigualdades tales como el ser migrante del Uruguay, llevar de brazos a Rocamadour a París, el haber pasado por la violación que la Maga narra en la novela, y por último, el tener que relacionar el amor por su hijo y el amor por Oliveira, lo cual coincide con las negativas de Oliveira a aceptar lo que representa Rocamadour para él, concluyendo con el episodio de la muerte de Rocamadour ante la precariedad que gobierna la vida de estos personajes en el París de sus búsquedas.

Carlo Fuentes en su ensayo sobre *Rayuela* comenta la importancia dada al lenguaje como expresión del habla:

Historia, razón, inteligencia, amor son todos ellos no solo realidades, sino realidades verbales, dichas, en primer lugar, por el protagonista de una novela, Oliveira. ¿Quién querrá unirse a él en tan despiadada negación de una realidad que es imposible porque también lo es en el lenguaje del cual depende para manifestarse? Hacer visible de *otra manera*: quizá este es el objeto del desplazamiento de *Rayuela*, pero su autor está capturado en el mismo círculo vicioso que denuncia, en el mismo callejón sin salida del lenguaje correspondiente a una civilización en quiebra. (Fuentes 2019, LII)

Fuentes nos brinda una visión que cabe ser leída desde la perspectiva de género de acuerdo al lenguaje, y radica en el papel que juega el lenguaje como realidad, y sobre todo, como universo que le brinda a Oliveira la oportunidad de hacerse a unas construcciones

sociales, culturas, construcciones casi todas ellas del orden de la ciencia, y del pensamiento filosófico racional. No obstante, dicha posibilidad de aprehensión de la realidad a través de categorías fundamentales de la historia de la humanidad significa, la imposibilidad de verse y saberse dentro de relaciones horizontales y equitativas en el imaginario de género de la Maga, advirtiéndose la comprensión por parte de Oliveira de la pérdida de la Maga y de la imposibilidad de acceder a sus secretos como quien vive a plenitud sin trabas abstractas y categoriales. Cortázar pensando sobre *Rayuela* expresa: “[c]ualquiera que haya leído el libro sabe que Oliveira no era ningún genio; al contrario, es un hombre sumamente mediocre, él mismo lo sabe. No tiene la inteligencia que pudo tener Kant o Hegel o Jean-Paul Sartre.” (Cortázar 2013, 211). No obstante, la crítica de Cortázar sobre Horacio vuelve a recaer en la referencia del pensamiento Occidental y sus hombres como faros de la humanidad.

Para finalizar, tenemos que la escritura de la Maga reconstituye un estado de cosas sobre la mujer. Le devuelve la voz y con ella los sentidos que permanecen obliterados por el discurso masculino hegemónico el cual margina a la mujer. La Maga, performativamente, se libera a sí misma no solo a través de la escritura o de su relación con Rocamadour. Ella a lo largo de la novela propone pequeñas acciones obtusas, las cuales, leídas a través de la perspectiva de género, lo que proponen es la desconfiguración de un sistema histórico, hegemónico y masculino. Toda una reinención.

Conclusiones

Al preguntar ¿cuál es la construcción de género que plantea el personaje femenino de la Maga en *Rayuela*?, nos hemos visto abocados a considerar dos escenarios de análisis. El primero es la consideración de la novela como un universo que conjuga tanto elementos de la realidad como de la ficción literaria en su construcción de los personajes, sus problemas fundamentales, y las preguntas que narrativamente se construyen con cada personaje. El segundo camino viene dado en la valoración del personaje femenino de la Maga y la subsecuente representación femenina a lo largo de la novela a través de ella, camino el cual, hizo posible subrayar expresiones de género disidentes en el imaginario de género femenino, como también hizo posible advertir expresiones machistas en el imaginario de género masculino, hasta descubrir una “performatividad” en la Maga, desde la perspectiva de la “crítica literaria feminista”.

Investigativamente, partimos de la convicción de que, en *Rayuela*, a diferencia de la percepción generalizada sobre la importancia que representa Oliveira como personaje central en la novela, existe implícita una propuesta de género en los personajes femeninos, siendo la Maga el detonante de investigación de la presente propuesta. Estimada por la crítica literaria, y por parte de mujeres que han reconocido en la Maga un personaje disidente en la novela, hemos considerado que el papel, la función, y la representación de la Maga, de Talita, de Emmanuèle, entre otras mujeres de la novela, concentran un despliegue narrativo que se construye continuamente en la apertura de la novela como texto dialogante. También hemos observado la posibilidad de actualización de las categorías que concentra, al ser una novela de múltiples lecturas que se proyecta en términos narrativos, ya sea como propuesta literaria, como taller literario, o como fenómeno literario que hoy por hoy saca a la luz nuevas ediciones.

Hemos considerado que el papel de la Maga revisitado desde los estudios de género y los estudios de literatura en clave de mujer, descubre modos de ser mujer inéditos en la novela, y subsecuentes estrategias de deconstrucción no solo al sistema de género masculino, sino también, a categorías del conocimiento tradicionales como las de “racionalidad”, “logos”, “metafísica” y la categoría de “género” desde los estudios feministas. En esta perspectiva, la presente investigación ha tenido la oportunidad de dialogar con

planteamientos que excluyen a la mujer, y con la de-construcción que dichos planteamientos genera no solo a través de la Maga y sus representaciones, sino también, en la valoración que la narrativa cortazariana propone como universo de personajes, los cuales, atraviesan tanto a la Maga como a Horacio en la novela, y por fuera de ella.

En este sentido, el de la mujer como representación literaria y los desajustes que opera en los imaginarios masculinos, comprendemos que las visiones sobre la mujer, lo femenino, su subjetividad, su libertad, y su autodeterminación como mujer de carne y hueso, convoca en la novela planteamientos críticos relacionados con la situación y condición que vive la mujer en su historia como sujeto dominado por el “machismo”, el “patriarcado”, el “sexismo”, y el sistema de conocimiento racional o de las ciencias, en su construcción de un relato universal desde el “hombre” como categoría absoluta y general.

La Maga y su continuidad a lo largo de la novela a manera de representación y pérdida por parte de Horacio en *Rayuela*, ha descubierto la situación de despojo, tanto en el plano de la ficción como de la realidad, de hombres y de mujeres, constituyendo lo más personal de las personas, como lo es la libertad, la igualdad, la equidad, valoraciones propias de un mundo moderno, posmoderno o contemporáneo, las cuales han ido en detrimento de otros quienes exponencialmente tienen que vivir violencias estructurales, como la violencia hacia la mujer. En este sentido, la Maga como personaje literario, dialoga con la mujer a lo largo de la historia de la opresión femenina, y como propuesta literaria, dialoga críticamente con la historia de las ideas alrededor de lo que es ser hombre y mujer en mirada retrospectiva y prospectiva.

Observamos que, en la propuesta de género de los personajes femeninos, especialmente la Maga, yace una elaboración de género disidente y de vanguardia, que fractura conceptos que perviven en el mundo contemporáneo, como lo son los conceptos de “igualdad”, “fraternidad”, los cuales, son tomados como epítomes del avance revolucionario en la historia de las emancipaciones sociales. En este sentido, la propuesta de género de la Maga, se alinea al postulado de *Rayuela* como novela revolucionaria, ya que su propuesta no solo se queda en el hecho narrativo, sino que trasciende categorías sociológicas en debate contemporáneo como lo es la categoría de “mujer”. Pensamos que la valoración y la propuesta de Julio Cortázar respecto al sujeto femenino, rebasa la misma propuesta del personaje literario femenino, en cuanto como personaje, fractura concepciones monolíticas

y hegemónicas sobre el ser mujer, y los imperativos sociales y culturales que la construyen, no solo en el momento de publicación de *Rayuela*, sino también como lectura contemporánea que tiene la capacidad de dialogar en varios niveles históricos.

Otra conclusión radica en la importancia que el personaje femenino alcanza a través del diálogo con categorías sociales como lo es la categoría de “género” y la perspectiva de los estudios literarios en perspectiva de mujer. En efecto, la construcción de género en la Maga ha permitido observar el debate que ha suscitado a través de la propuesta de “lector-hembra” en *Rayuela*, en referencia a la pasividad de la mujer, a lo femenino como representación de un sujeto que no concentra los alcances de lo masculino, en este caso, la odiosa propuesta de Morelli según un nuevo tipo de lector paralelo a la formulación de una escritura nueva.

Investigativamente reconocemos que una parte de la crítica de Julio Cortázar reconoce el equívoco según la pasividad que adscribe a la mujer, significando esto, el desconocimiento del alcance político e ideológico en referencia a la mujer, al asimilar lo pasivo y sus subsecuentes sentidos a la diferencia sexual representada en la mujer. No obstante, dicho infortunio ha comprendido a través de la postura y posteriores aclaraciones de Cortázar, el considerar por parte del escritor mismo, el reconocimiento de que la propuesta del “lector-hembra” menoscaba a la mujer, en una acción por parte de Cortázar que no alcanzó a vaticinar sus alcances, más por desconocimiento que por necesidad de formulación literaria según la teoría sobre la novela de Morelli.

La anterior idea se enlaza con otra conclusión, y es que, en la narrativa de Julio Cortázar, paradójicamente, convive implícita una propuesta de género interconectada en diferentes personajes femeninos, tanto en sus relatos, como en diferentes novelas incluyendo *Rayuela*. En este sentido, observamos que la Maga como personaje literario desborda los alcances de la misma novela como reformulación de género, siendo la construcción de mujer que lleva a cabo, una perspectiva que actualiza intrínsecamente múltiples personajes no solo en la novela, sino en otros relatos como los de *Historia de Cronopios y de Famas* (1962), entre otros relatos y novelas.

Esta perspectiva que se descubre a lo largo del estudio de la Maga, plantea una serie de preguntas tales como: ¿Cortázar fue consciente de la propuesta de mujer que propuso en *Rayuela*? Si es así, ¿es la propuesta de la Maga, su performatividad, sus modos de ser, una

propuesta epistemológica feminista, o una propuesta filosófica feminista rastreable no solo en la Maga? ¿Así como Cortázar hace la propuesta de la categoría de “hombre nuevo” en su literatura, se podría hablar de la propuesta de la categoría de “mujer nueva”? ¿Cómo el caldo de cultivo de los desarrollos feministas de los sesentas tuvo efecto sobre la propuesta de la Maga como personaje que construye un imaginario de género que desborda la novela?

Las preguntas anteriores se generan porque en el seguimiento de *Rayuela* se concentran signos de una narrativa comunicante entre personajes e historias. En este sentido, pensamos que la presente investigación sobre la construcción de género en *Rayuela*, se sintoniza con la pervivencia y la actualidad de una obra, la cual hoy por hoy origina nuevas reediciones de su obra, reclama la reformulación de sus personajes y sus temáticas a la luz de perspectivas críticas y culturales que redimensionen el hecho de que *Rayuela* sea considerada una novela atemporal.

Bibliografía

- Aboul-Hosn, Sydney. «The "Female reader" and the rejection of the logos: La Maga as the "central" character in Cortázar's Rayuela.» *Hispanic Journal*, 1995: 307-316.
- Accorsi, Simone. «La Eva de la posmodernidad.» En *Género y literatura en debate*, de Literatura y Discurso, Escuela de estudios literarios Universidad del Valle Grupo de Estudios de Género, 11-21. Cali: Universidad del Valle, 2004.
- Alegría, Fernando. «Rayuela: o el orden del caos.» *Revista Iberoamericana*, 1969.
- Bermejo, Ernesto González. *Cosas de escritores*. Montevideo : Biblioteca Marcha, 1971.
- Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 1999.
- . *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Butler., Judith. *El género en disputa*. Traducido por M. Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- Caicedo, Alicia Ortega. «Rayuela de Cortázar, en su cincuentenario.» *Kipus*, 2014: 9-17.
- Careaga, Raquel Arias. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Alcalá: Silex, 2014.
- Carmen Lera, Alicia Genolet, Verónica Rocha, Zunilda Schoenfeld, Lorena Guerriera, Silvina Bolcatto. «Trayectorias: un concepto que posibilita pensar y trazar otros caminos en las intervenciones profesionales del Trabajo Social.» *Revista Paralela*, 2007: 33-39.
- Castellanos, Gabriela. «Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista.» En *Discurso, género y mujer*, de Simone Accorsi, Gloria Velasco Gabriela Castellanos, 19-49. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1994.
- Castellanos, Gabriela. «Los estilos de género y la tiranía del binarismo: de por qué necesitamos el concepto de generolecto.» *La Aljiba XX* (2016): 69-88.
- Cixous, Helene. *La llegada a la escritura*. Buenos Aires : Amorrortu, 2006.
- Cortázar, Julio. *Clases de Literatura*. Berkeley, 1980. Bogotá: Alfaguara, 2013.
- Cortázar, Julio. *Obras Completas*. Vol. I, cap. 1. Barcelona: RBA- Instituto Cervantes, 2003.
- . *Rayuela*. Conmemorativa. Bogotá: Alfaguara, 2016.

- Coutinho, Edwardo F. *Literatura Comparada en América Latina*. Santiago de Cali: Universidad del Valle , 2003.
- Ferret, María Prats. «Sexo, género y lugar.» En *Las otras geografías* , de Joan Romero José Nogué, 493-511. Valencia : Tirant Humanidades , 2012.
- Filer, Malva E. «Leer a Cortázar como mujer.» En *Me gustas cuando callas... los escritores del "Boom" y el género sexual*, de Ana Luisa Sierra, 65-85. San Juan: Universidad de Puerto Rico , 2002.
- Fletcher, Lea. «El sistema lingüístico y su uso acerca de la mujer.» *Revista feminaria* , 1988: 29-32.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, d.f: Siglo XXI, 2015.
- Fuentes, Carlos. «Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo.» En *Rayuela* , de Real Academia Española, XXXIX-LXII. Madrid: Real Academia Española, 2019.
- Gentilezza, Laura. «Academia.» *Academia*. 2020. https://www.academia.edu/42217949/Binarismo_en_Rayuela_el_g%C3%A9nero_como_forma_de_vida?auto=download (último acceso: 23 de 06 de 2020).
- Giraldo, Octavio. «El machismo como fenómeno piscocultural.» *Revista latinoamericana de psicología*, 1972: 295-309.
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista una introducción práctica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Golubov, Nattie. «La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas.» *Discurso, teoría y análisis*, 2011: 1-9.
- Grollmus, Nicolás Schongut. «La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia. » *Psicología, conocimiento y sociedad*, 2012: 27-65.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sydamericana, 1975.
- Ibarra, Margarita Díaz de León. «Espiral.» *Espiral*. 12 de 2013. ejerciciodelainteligencia.blogspot.com/2013/12/una-maga-como-la-de-cortazar.html. (último acceso: 18 de 06 de 20).
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.
- Julio Ortega. «Actualidad de Rayuela.» En *Rayuela*, de Real Academia Española, 895-908. Barcelona: Alfaguara, 2019.
- Kauth, Ángel Rodríguez. «El machismo en el imaginario social.» *Revista latinoamericana de psicología*, 1993: 275-284.
- Kristine, Ibsen. «Hacia la puerta de lo infinito: El papel de la mujer en Rayuela.» *Mester*, 1989: 33-40.

- Laurell, Brita. *Criaturas ficticias y su mundo, en Rayuela de Cortázar*. XVI. Centro virtual cervantes (último acceso: 23 de 02 de 2020).
- Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Link, Daniel. «researchgate.net.» *researchgate.net*. 28 de 08 de 2014. file:///C:/Users/Edwar/Downloads/Daniel_Link._Rayuela_y_las_aporias_de_la%20(1).pdf (último acceso: 18 de 06 de 2020).
- Llombart, Margot Pujal. «Mujer, relaciones de género y discurso.» *Revista de psicología social*, 1993: 201-215.
- Martínez, Myrna I. *El Financiero*. 26 de 08 de 2014. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/la-maga-la-mujer-que-todas-querian-ser> (último acceso: 30 de 06 de 2020).
- Maurer, Karen Glavic. «La opreación materna en Jacques Derrida: problemas y posibilidades para una deconstrucción de lo femenino.» *La opreación materna en Jacques Derrida: problemas y posibilidades para una deconstrucción de lo femenino*. Universidad de Chile, 2010.
- Millen, Carlos Patiño. «Rayuela: deambular como propuesta ontológica.» *Nexus*, 2009: 66-75.
- Montaldo, Graciela. «Rayuela: Una enciclopedia para rebeldes .» En *Rayuela*, de Real Academia Española, 947-959. Madrid: Real Academia Española, 2019.
- Morales, Natalia Plaza. «Una lectura de Rayuela desde el fantasma de la Maga.» *Lectura y signo*, 2019: 59-74.
- Moreno, Nancy Paola. *El Espectador*. 08 de 03 de 2017. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/las-mujeres-que-habitan-a-la-maga-de-rayuela/> (último acceso: 26 de 06 de 2020).
- Morgade, Gabriela. *Aprender a ser mujer, aprender a ser varón*. Buenos Aires: Novedades educativas, 2001.
- Mosterín, Jesús. *Dialnet*. 21 de mayo de 2019. “A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro. Abrazado a la Maga, esa concreción de nebulosa, pienso que tano sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca e (último acceso: 21 de mayo de 2019).
- Navarro, Pablo Pérez. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Barcelona-Madrid: Egales, 2008.
- Nouzeilles, Gabriela. «La Rayuela del sexo según Cortázar.» En *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*, de Ileana Rodríguez, 63-85. Barcelona: Anthropos, 2001.

- Oliva, Carlos. «Universidad Nacional Autónoma de México.» Vers. pdf. *Universidad Nacional Autónoma de México*. 2002. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/621> (último acceso: 24 de 06 de 2020).
- Ortega, Alicia. «Rayuela de Cortázar, en su cincuentenario.» *Kipus*, 2014.
- Ortega, Julio. «Actualidad de Rayuela.» En *Rayuela*, de Real Academia Española, 895-908. Madrid: Real Academia Española, 2019.
- Ortíz, Carmen. *Cortázar el mago*. Buenos Aires: Bolsillo, 2010.
- Osorio, Olga. «Biblioteca Universal.» Vers. pdf. *Biblioteca Universal*. 2002. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/151216.pdf> (último acceso: 24 de 06 de 2020).
- Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida texto y deconstrucción*. Barcelona: Antropos, 1989.
- Quiroz, Sebastian Aguilera. «Dios, logos y fuego en Heráclito.» *Revista anual de estudios griegos, bizantinos y neohelénicos*, 2014: 11-27.
- Ralón, Laureano. «No estar del todo: los límites de la lucidez de la narrativa cortazariana.» *Gramma*, 2015: 86-103.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Richard, Nelly. «Feminismo, experiencia y representación.» *Revista Iberoamericana*, 1996: 733-744.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trota, 2001.
- Romano, Eduardo. «Todos los juegos el juego.» En *Rayuela*, de Real Academia Española de la Lengua, 927-945. Barcelona : Alfaguara, 2019.
- Sainz-Ezguerra, Yera Moreno. «Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos.» *Thémata*, 2017: 307-315.
- Scott, Joan W. «Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?» *La Manzana de la Discordia*, 2011: 95-101.
- Sergio Ramírez . «El que nunca deja de crecer.» En *Rayuela*, de Real Academia Española, LXIII-LXXX. Barcelona: Alfaguara, 2019.
- Sharkey, E. Joseph. «Rayuela's Confused Hermeneutics.» *Hispanic Review*, 2001: 423-442.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar. Obra crítica*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- Tenorio, Harold. *Literaturas de América Latina*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1995.
- Urimare, Ramallo Hernández. «Supuestos y realidades de las relaciones de género en la cotidianidad.» *Revista venezolana de sociología y antropología*, 2011: 134-148.
- Velasco, Carmina Navia. *Rondando la pluma y la palabra*. Cali: Universidad del Valle, 2016.

- Velasco, Carmiña. *Poetas latinoamericanas. Antología crítica*. Cali-Valle : Universidad del Valle, 2009.
- Vélez, Gloria Bonilla. «Teoría feminista, Ilustración y modernidad. Notas para un debate.» *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 2010: 191-214.
- Weber, Marianne. *La mujer y la cultura moderna. Tres ensayos*. Cali: Archivos del Indice, 2007.